



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LETRAS TRADUÇÃO – INGLÊS

GABRIEL CORREA LIMA

VARIEDADES LINGUÍSTICAS E HISTORICIDADE NA
TRADUÇÃO DE *BOUND FOR GLORY*, DE WOODY GUTHRIE

Brasília – DF

2018

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
LETRAS TRADUÇÃO – INGLÊS**

Gabriel Correa Lima

**VARIEDADES LINGÜÍSTICAS E HISTORICIDADE NA
TRADUÇÃO DE *BOUND FOR GLORY*, DE WOODY GUTHRIE**

Projeto Final do Curso de Tradução,
apresentado como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Letras
Tradução – Inglês pela Universidade de
Brasília (UnB).

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Alice Maria
Araújo Ferreira

Brasília – DF
2018

RESUMO

Este trabalho teve como ponto de partida a realização da tradução do Capítulo XIX, intitulado “Um trem rumo à glória” (“*Train bound for glory*”), da obra *Bound for Glory*, de Woody Guthrie, músico e escritor norte-americano. Publicado em 1943 e traduzido apenas para o espanhol em 1977 e em 2009, *Bound for Glory* é ao mesmo tempo uma obra autobiográfica e ficcional, o que já sugere o caráter singular dessa narrativa que se concretiza em dois elementos centrais para esta pesquisa: o conjunto de variedades linguísticas, abundantemente presentes nesse livro e fundamentalmente no capítulo aqui traduzido, e a emergência de uma historicidade, de um sujeito inscrito no discurso e, por sua vez, na própria linguagem. A partir da apresentação de uma análise tradutória, que buscou apoio nas teorias de E. Benveniste e H. Meschonnic, esta pesquisa se volta para o exame de aspectos linguísticos e literários da narrativa que revelam a formulação de uma poética intrínseca à literatura e à obra artística de Woody Guthrie, tornando-a capaz de exercer um papel crítico e histórico.

Palavras-chave: Tradução; *Bound for Glory*; variedades linguísticas; historicidade.

ABSTRACT

The starting point of this study was the translation of Chapter XIX entitled ``Train Bound for Glory`` from the novel *Bound for Glory*, written by musician and writer Woody Guthrie. Published in 1943 and translated only to Spanish in 1997 and 2009, *Bound for Glory* is at the same time an autobiographical and a fiction novel, which already suggests the unique character of this narrative which is materialized as two main elements in this study. The first is a set of linguistic varieties, abundant in this book, and above all in the chapter here translated. The second is an emergence of a historicity, from a subject who is ingrained in the discourse and, therefore, inscribed in the language itself. Through an introductory analysis of the translation, which was supported by the theories of E. Benveniste and H. Meschonnic, this study focuses on the examination of the linguistic and literary aspects of the narrative that unveil the formulation of a poetic inherent to the literature and the artistic work of Woody Guthrie, playing both a critical and historical role.

Key words: Translation; *Bound for Glory*; linguistic varieties; historicity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I - AUTOR, CONTEXTO HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS DA OBRA.....	09
CAPÍTULO II - ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DA OBRA.....	14
CAPÍTULO III - TEORIA, PROJETO E ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39
ANEXO – TRADUÇÃO.....	40

INTRODUÇÃO

E se alguma coisa mostra que *há oral no escrito*, e que o *oral não é o falado*, é exatamente a literatura.

(MESCHONNIC, 2006, p. 18)

Este presente estudo tem como escopo principal apresentar uma *possível* tradução da obra *Bound for Glory*, do músico e escritor norte-americano Woody Guthrie. Trata-se de uma obra inédita em outros idiomas, com exceção de duas edições para espanhol¹, e talvez a ausência de outras traduções tenha ocorrido em virtude das inúmeras particularidades linguísticas, literárias e históricas que ela apresenta. Dessa maneira, nos propomos a traduzir o Capítulo XIX, que leva quase o mesmo título da obra – “Um trem rumo à glória” (“*Train bound for glory*”) –, tendo em vista que é uma das partes do livro que mais contém e evidencia muitas dessas peculiaridades. Vemos essas características singulares não apenas nos personagens, nas paisagens, nas situações ou nas referências que perpassam toda a obra, ou no contexto histórico e político em que ela está situada, mas também no interior da própria escrita de Guthrie, ou dentro da própria linguagem, na medida em que o autor buscou fazer um registro, ou uma transcrição ortográfica e fonológica, dos mais diversos idioletos e socioletos dos personagens, bem como do seu próprio. Diante disso, apresentam-se, não só um árduo desafio ao tradutor, mas elementos que levam a uma percepção mais ampla e crítica da própria tradução, uma vez que evocam questões estimadas e discutidas por grandes linguistas e teóricos do campo.

A partir dos conceitos apresentados pelo linguista Émile Benveniste, que põe em xeque o modelo saussuriano do signo linguístico, verifica-se a subjetividade da linguagem, que devolve o sujeito ao discurso. Da distinção entre enunciado e enunciação feita por Benveniste, é possível depreender as coordenadas temporais e espaciais que o sujeito e o discurso evocam. Já as ideias levantadas pelo poeta e teórico da tradução Henri Meschonnic tecem uma crítica da tradução como interpretação e reinserem, por meio das noções de poética, de oralidade e de ritmo, algo de mais plural aos paradigmas binários da linguagem e da tradução.

1 *Con destino a la gloria*. Tradução de Lisa Garrigues e Alberto Estival. Madri: Star Books, 1977. *Rumbo a la gloria*. Tradução de Ezequiel Martínez. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009).

Com base nos pensamentos desses dois autores buscamos observar na obra *Bound for Glory*, de um ponto de vista teórico e prático da tradução, uma historicidade e um sujeito dentro de seu discurso. Dessa forma, o cerne deste atual estudo está na hipótese de que há um sujeito histórico inscrito na linguagem da obra, o que norteia tanto a nossa tradução do capítulo, quanto as considerações acerca do processo tradutório apresentados ao longo deste trabalho. Dessa maneira, estruturamos o nosso trabalho de modo a verificar e validar essa hipótese.

Iniciaremos a pesquisa apresentando, no Capítulo I – Autor, contexto histórico e características narrativas da obra –, um breve panorama do autor Woody Guthrie, bem como um pouco da sua produção musical enquanto expoente da música *folk* norte-americana. Exporemos também um quadro sintético do contexto em que o livro *Bound for Glory* foi produzido. Publicada pela primeira vez em 1943, essa obra, simultaneamente autobiográfica e ficcional, diz respeito não apenas à vida ou à memória do autor, mas é também um interessante e amplo registro dos Estados Unidos da primeira metade do século XX. Assim, a partir da exposição do autor e da obra em questão, buscaremos evidenciar os contextos espaciais, sociais, econômicos, políticos e temporais em que *Bound for Glory* está situada, pois sem eles não seríamos capazes de compreender o sentido do registro empenhado pelo autor. Também apresentaremos algumas das características narrativas e os personagens presentes no capítulo traduzido nesta pesquisa. Esboçaremos ainda algumas breves comparações entre *Bound for Glory* e a produção literária de outros autores que precedem, como é o caso de *A estrada*, de Jack London, ou que são contemporâneos ao *corpus* artístico de Guthrie, como *Ratos e homens* e *Vinhas da ira*, de John Steinbeck. Essas produções dialogam de forma tão intensa com *Bound for Glory*, que nos é inevitável não tecer algum comentário sobre elas, sobretudo, porque a obra de London fala de situações e de figuras que são parte, até mesmo nos dias de hoje, da realidade e do imaginário norte-americanos, e são parte intrínseca da obra analisada; e as obras de Steinbeck tratam do mesmo momento histórico, como também fazem uso de técnicas literárias semelhantes às adotadas por Guthrie, no que se refere ao uso recorrente de variedades linguísticas no texto.

Em seguida, no Capítulo II – Aspectos linguísticos e literários da obra –, além de discutirmos um pouco sobre a recepção crítica de *Bound for Glory*, faremos um exame mais pormenorizado de suas características narrativas e dialógicas. Buscaremos demonstrar, por meio de exemplos de variedades linguísticas dentro do texto, a presença de distorções morfológicas, conjugações verbais agramaticais, contrações, reduções e

construções elípticas, que caracterizam linguisticamente e literariamente essa obra. Abordaremos também a questão dos dialetos visuais (*eye dialect*), que procuraremos elucidar e apresentar, na medida em que, estando presentes em quase todos os diálogos da obra e do capítulo traduzido e analisado, constituem uma ferramenta ou um dispositivo da escrita bastante utilizado pelo autor de *Bound for Glory*.

No último segmento, o Capítulo III – Teoria, projeto e análise da tradução –, trataremos de algumas das teorias e linhas de raciocínio desenvolvidas por Benveniste e Meschonnic e da importância delas para o processo de tradução, nos âmbitos linguísticos, literários e tradutórios, especialmente para a tradução do Capítulo XIX. Por fim, daremos seguimento à análise tradutológica propriamente dita, na qual examinaremos alguns dos trechos mais relevantes desse capítulo da obra por nós traduzido, a partir da apresentação de algumas das problematizações e dos critérios utilizados na tradução do Capítulo XIX – “Um trem rumo à glória” (“*Train bound for glory*”) –, que figura na íntegra, como anexo, ao final da nossa pesquisa.

CAPÍTULO I

AUTOR, CONTEXTO HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS

NARRATIVAS DA OBRA

Com o propósito de estabelecer maior clareza e entendimento, bem como elucidar os elementos presentes na obra que se mostraram mais pertinentes ao objeto de estudo do presente trabalho, é necessário, primeiramente, elaborar um panorama do autor e do texto, bem como suas características narrativas, seus personagens, além do contexto temporal e espacial da obra como um todo, parte fundamental para se compreender a importância e a profundidade do registro sociopolítico, poético e linguístico de Woody Guthrie no decorrer de sua carreira e realizado, particularmente, em sua obra autobiográfica *Bound for Glory*.

Deste modo, comecemos com as coordenadas espaciais e temporais encontradas na obra. A narrativa inicia-se com o narrador – que é também o personagem central ao longo da obra – dentro de um vagão de carga em pleno movimento. Junto dele, viajam cerca de setenta maltrapilhos e, essencialmente, marginalizados e negligenciados pelo restante da sociedade. Eles atravessam, de forma ilegal, o vasto território dos Estados Unidos agarrados às escadas, acorados nas coberturas metálicas, amontoados no interior dos vagões de ruidosas locomotivas que cruzam o país, dia e noite, sobre a extensa teia ferroviária. Esses homens se deslocam para escapar da crise, da seca, de suas famílias ou de si mesmos. Em busca de alguma oportunidade, de algum trabalho, ou no encalço de toda espécie de quimera que a vida e as atribuições possam vir a fabricar.

Fluxos migratórios como esses tornavam-se comuns nos Estados Unidos, sobretudo nos períodos em que se presenciavam duas crises econômicas de grande relevância. Ainda no final do século XIX, o país recuperava-se da primeira, chamada de Longa Depressão de 1873, desencadeada por uma mudança no sistema monetário vigente – que cambiou o padrão bimetalico, ouro e prata, para um sistema monometalico, também conhecido como "padrão-ouro" – e descrita por muitos como “a primeira crise verdadeiramente internacional” (GLASNER e COOLEY, 1997, p.132). É nessa conjuntura de instabilidade aguda que surge a figura do *hobo*, termo para designar um trabalhador itinerante em busca de emprego, muitas das vezes sem-teto, que viaja clandestinamente nos trens de carga. O escritor, jornalista e ativista norte-americano Jack

London narra em seu livro de memórias *A estrada* (2008), publicado pela primeira vez em 1907, suas experiências enquanto jovem de 18 anos vagando pelas estradas de ferro. Já nos capítulos iniciais, London descreve, de forma magistral, não apenas as intempéries de quem vive às margens de uma sociedade em recessão, onde há fome e miséria, e as consequências podem ser fatais, uma vez que a tripulação dos trens e os guardas eram autorizados a "recorrer a qualquer coisa, até mesmo ao assassinato, para se livrar de um indesejado", mas também as diversas técnicas das quais um viajante "entregue aos caprichos da sorte" deve-se utilizar para abordar e subir de forma segura em um vagão em movimento: "Deve-se sempre ficar bem à frente [do trem]" e, a cada parada, é necessário "(...) saltar, correr à frente na escuridão e, quando o trem passar, pular no vagão de novo". London também apresenta termos e expressões relacionados ao universo em questão: "Estou no topo do trem — no 'convés', como dizem os vagabundos (...) apenas um vagabundo jovem e vigoroso, com muita coragem, consegue 'subir o convés' de um trem" (LONDON, 2008, pp. 42, 48 e 54). Esse aporte literário apresentado por London anuncia o que, juntamente com aspectos macro e microeconômicos, em poucas décadas, se tornará realidade: outra enorme recessão. Na obra de London, a imagem do *hobo* — assim como a do ladrão, do negro, ou de outros párias novos e antigos do início do século XX — vai adquirindo, mesmo que ainda de forma marginal e diminuta, alguma representatividade cultural que, com o passar dos anos, desdobra-se de forma ainda mais arquetípica no imaginário estadunidense.

O *corpus* artístico de Woodrow Wilson "Woody" Guthrie (1912-1967), ainda que guarde, em muitos sentidos, fortes semelhanças ao legado de Jack London, se dá em um contexto espacial e temporal mais complexo, porém, ainda análogo à recessão de 1873, e aos vários desdobramentos sociais iniciados na época. Seu pai, Charles Guthrie, foi bem-sucedido no ramo imobiliário até o surgimento de novos comerciantes de natureza mais competitiva que, pouco a pouco, inundavam o interior do país atrás de novas oportunidades decorrentes do *boom* do petróleo que ocorria nos Estados Unidos, na alvorada do novo século, indo à falência em 1926. Woody tinha quatorze anos. Três anos mais tarde, o país é assolado pela segunda e mais longa recessão econômica de todo o século XX: a Crise de 1929, também conhecida como a Grande Depressão, período notoriamente delicado para os Estados Unidos e para o restante do globo, quando se registrou uma diminuição severa da produção industrial mundial, e as taxas de desemprego subiram exponencialmente. Nos Estados Unidos, terra natal de Guthrie, em apenas três anos, o desemprego aumentou, de forma extraordinária, de 9% para 25%. Para

tornar mais grave a situação, em 1934, um fenômeno climático, que ficou conhecido como *Dust Bowl* (literalmente, “bacia de poeira”), devastou grande parte da produção agrícola da região norte-americana das Grandes Planícies (*High Plains*), uma faixa de largas pradarias que se estende do sul ao norte, englobando dez estados estadunidenses e duas províncias canadenses. O vento, ao levantar espessas nuvens de areia e pó do solo seco, criava imensas tempestades de areia capazes de encobrir povoados inteiros. Okemah, Oklahoma, local de nascimento de Woody Guthrie, é parte de um dos dez estados citados que mais sofreram com o desastre econômico e ambiental que foi o *Dust Bowl*. O fenômeno se deu graças a anos de práticas inadequadas de manejo do solo, o que, por sua vez, acarretou em uma gravíssima seca, que, em alguns estados, durou mais de oito anos. Dessa maneira, diante de uma crise de tal magnitude, viu-se um êxodo considerável das populações desses estados atingidos para as regiões vizinhas mais prósperas, como a Califórnia, que, na década de 30, crescia a passos largos.

No contexto de quadros desoladores como esses, observamos, além da obra analisada no presente estudo, o surgimento de uma espécie de realismo literário de cunho mais regionalista presente, predominantemente, nos romances *Ratos e Homens* (*Of Mice and Men*, 1937), e *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939), do contemporâneo de Guthrie, o renomado escritor norte-americano John Steinbeck. Apesar de existirem diferenças entre os dois escritores, e indo além das distinções hierárquicas pertinentes ao cânone literário norte-americano, Guthrie e Steinbeck refletem sobre tópicos assustadoramente semelhantes e, ao mesmo tempo em que buscam, de modo artístico, aperfeiçoar o registro do período em questão, os dois autores também são capazes, cada um à sua maneira, de serem forças motrizes na construção dessa literatura essencialmente norte-americana. Assim como *Bound for Glory*, em *Vinhas da Ira*, o pano de fundo é delineado, primordialmente, pelos dois acontecimentos citados anteriormente: a Grande Depressão e o *Dust Bowl*. A família Joad, formada por pobres agricultores de Oklahoma, é obrigada — em decorrência da recessão e da seca — a emigrar rumo à Califórnia, em busca de um futuro com trabalho, terra e dignidade. Há, também, nos diálogos de ambas as obras um registro escrito das variedades linguísticas dos personagens, algo que analisaremos de forma mais esmiuçada mais adiante, pois trata-se de um ponto central do presente trabalho, a oralidade na escrita.

Ainda sobre Woody Guthrie, é importante salientarmos que sua atuação enquanto artista se deu principalmente no campo da música popular norte-americana, no qual Guthrie é creditado, segundo seu contemporâneo e também músico, Pete Seeger, por ter

composto cerca de mil canções. Ao longo dos anos, suas composições tornaram-se referência da música *folk* norte-americana, mesmo que, de um ponto vista comercial, não fossem de grande valor à indústria fonográfica. Muitas das letras foram feitas tendo em mente um momento específico, seja para animar um comício do movimento sindicalista (“*Unions*”), do qual Guthrie foi parte integral durante grande parte de sua vida, ou a fim de entreter e, de certo modo, reverenciar *hobos* e refugiados do *Dust Bowl*. Guthrie também era um ávido colecionador de canções tradicionais *folk*. Muitas de suas músicas consistiam na implementação de suas letras originais, adaptadas às antigas melodias da tradição *folk* — canções campestres do velho mundo, em especial, das ilhas britânicas, e composições oriundas de outras culturas e diferentes extratos sociais, como canções de prisões, *Negro spiritual*, etc. Nas palavras do já falecido colunista e crítico estadunidense Murray Kempton, em um artigo sobre o artista na aclamada revista quinzenal *The New York Review of Books*, o Woody Guthrie compositor era “mais um colecionador do que um criador”, interessado mais “na extração, no garimpo de temas musicais tradicionais, do que na busca de novos” (KEMPTON, 1981, pp. 10, 11). Uma de suas canções mais famosas, “*This Land is Your Land*”, foi sugerida como substituta para o “*Star Spangled Banner*”, o hino nacional dos Estados Unidos.

Uma vez apresentado o contexto histórico que envolve o autor e, conseqüentemente, a obra, abordaremos as características narrativas e os personagens do texto traduzido: o Capítulo XIX, “*Train Bound for Glory*”. No tocante ao conjunto da obra, *Bound for Glory* é uma autobiografia parcialmente ficcional publicada pela primeira vez em 1943, mas que diz respeito não somente à experiência ou à memória do autor, sendo também um interessante e amplo retrato dos anos de recessão norte-americanos. Dentre os dezenove capítulos presentes na obra, apenas o primeiro e o último compõem um retrato mais profundo da realidade itinerante, enquanto o meio da obra descreve, de maneira mais cronológica, a infância e criação do narrador-personagem em Oklahoma, suas viagens clandestinas abordo dos vagões ao redor dos Estados Unidos e, finalmente, o início de seu reconhecimento enquanto cantor e compositor na Califórnia. A respeito da narrativa, temos um narrador-personagem que é atuante dentro e fora dos inúmeros diálogos presentes na obra. Esse narrador-personagem, por vezes, assume um ponto de vista fundamentalmente descritivo, atestando sua posição de espectador. No entanto, por se tratar de uma autobiografia, Guthrie utiliza-se de um modo mais pessoal, principalmente nos capítulos referentes à sua infância. É importante notarmos também que, no que se refere aos diálogos — algo que trataremos com maior profundidade no

capítulo seguinte –, o personagem Woody Guthrie faz uso de variedades linguísticas, enquanto sua narração utiliza-se das normas gramaticais e ortográficas da língua inglesa.

Quanto aos personagens, optamos por enfatizar aqueles que aparecem no Capítulo XIX. Como foi citado no início desta apresentação, Guthrie encontra-se num vagão de carga com cerca de outros setenta homens. Tanto o primeiro, quanto o último capítulo da obra estão ligados narrativamente, pois tratam-se da mesma cena enunciativa. No primeiro capítulo, todos estão dentro do vagão, porém, estoura uma briga generalizada, e Woody e o personagem John vão para cima da cobertura do trem, a fim de salvarem-se do confronto deflagrado dentro do vagão. John, que se torna o principal companheiro de viagem de Guthrie no primeiro e no último capítulo, é um dos poucos, senão o único, personagem negro presente na obra. Sua característica discursiva primária é o dialeto do inglês vernáculo afro-americano, ponto que será analisado de forma minuciosa nos próximos capítulos. Outros personagens interessantes presentes no capítulo são dois jovens irmãos maltrapilhos, cujo nome não conhecemos e cuja linguagem apresenta uma variação dialetal ainda mais complexa do que a de John, pois vem carregada não apenas de aspectos actanciais da língua, mas por se tratarem de duas crianças, fatores etários que acabam por modificar seus discursos. O capitão de polícia, diferentemente de todos os personagens do capítulo, incluindo Guthrie (enquanto personagem, e não narrador), não demonstra qualquer tipo de variação dialetal, elucidando sua polidez e escolha de termos que remetem à sua posição e função social. E, por último, podemos incluir dois elementos da narrativa — as locomotivas, com as enormes plumas de fumaça e seus vagões, e a chuva torrencial e constante — que, dado às suas contínuas e inexoráveis presenças, atuam como dois personagens distintos, que dialogam com a cena e com o leitor de forma ativamente descritiva e plástica.

CAPÍTULO II

ASPECTOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA OBRA

Uma vez feita a apresentação do autor e do contexto espacial e temporal que a obra comporta, é preciso examinarmos, de maneira mais pormenorizada, alguns aspectos linguísticos que permeiam grande parte da narrativa do romance em questão, sobretudo o Capítulo XIX, traduzido e analisado neste trabalho. Esses aspectos, como veremos, se manifestam por meio de diversas variedades linguísticas dentro dos discursos e, por sua vez, dentro da própria enunciação dos personagens. Eles apresentam não apenas uma série de desafios ao tradutor e à atividade tradutória – o que talvez explique a razão de existirem, de acordo com a nossa pesquisa, somente duas traduções de *Bound for Glory*, ambas para o espanhol – mas também uma estratégia literária utilizada pelo autor, que, ao conferir aos diálogos um caráter oral próprio às coordenadas sociais, temporais e espaciais da obra, sugere uma espécie de “escrita da fala”, que, por fim, oferece um registro significativo dos sujeitos de uma historicidade.

Começamos, então, descrevendo como essa “escrita da fala” ocorre na narrativa. Como afirmamos no capítulo anterior, por se tratar de uma obra autobiográfica parcialmente ficcional, o narrador e o personagem principal da obra são a mesma pessoa, ou seja, trata-se de um narrador-personagem. No entanto, há uma distinção fundamental entre os dois. Enquanto o narrador Woody Guthrie escreve de forma um pouco mais elaborada, estando de acordo com a grande maioria das normas gramaticais e ortográficas do inglês norte-americano padrão, o discurso direto de seu personagem, assim como o de praticamente todos os seus interlocutores, se dá em conformidade com variedades linguísticas próprias dos Estados Unidos, particularmente nos períodos em que a obra está situada (décadas de 1930 e 1940). Sendo assim, é possível, como veremos a seguir, identificar, através de distorções morfológicas, construções elípticas, onomatopeias e jargões presentes nos diálogos, indícios de alguma derivação, seja ela espacial, social ou cultural destes personagens. A partir disso, podemos inferir que essas variedades linguísticas ocorrem ao longo da obra, pois o autor opta por uma escrita literária que compreende – assim como fizeram escritores como Mark Twain, John Steinbeck, Paul Verlaine e Guimarães Rosa – aspectos prosódicos, históricos e sociolinguísticos, que são intrínsecos e, ao mesmo tempo, externos a toda e qualquer obra, pois são parte, também,

da própria linguagem. Assim, “longe de privar seus diferentes personagens de sua dignidade”, Guthrie busca evidenciar um sujeito histórico a partir do ritmo e do discurso e, ao dar ênfase “à variedade, às cores, e à riqueza [cultural] do continente norte-americano (...)”, é capaz de contribuir para a produção de “um retrato mais autêntico da sociedade” (LANZA, 2015, p. 132, tradução nossa).

Diante dessa distinção entre as características narrativas e dialógicas do livro, a recepção crítica de sua obra não poderia ser diferente. Para o pesquisador britânico John Greenway (1919-1991), *Bound for Glory* é “talvez a representação escrita mais robusta do ímpeto norte-americano feita até então”; Greenway chega a considerar Guthrie um logófilo, cuja dicção, repleta das mais variadas “expressões pitorescas”, causa inveja a nós, detentores de uma “escrita meramente normativa” (GREENWAY, 1953, pp. 279, 287, tradução nossa). Jornais e periódicos de grande circulação, como *The Washington Post* e *The Nation*, fizeram suas resenhas críticas a respeito do livro já em 1943, ano em que foi publicado pela primeira vez. O *Library Journal*, publicação comercial norte-americana voltada para bibliotecários, e fundada ainda na segunda metade do século XIX, teceu críticas referentes à reprodução excessivamente cuidadosa, ou até mesmo exagerada, do que eles chamam de discurso iletrado. Por outro lado, o editor e apresentador de rádio e televisão, Clifton Fadiman, em resenha para o renomado *The New Yorker*, escreveu:

Um dia as pessoas vão acordar para o fato de que Woody Guthrie, e as dezenas de milhares de canções que brotam das cordas da sua “caixa de música”, são patrimônios nacionais, como os parques de Yosemite e Yellowstone, pois é uma das melhores coisas que este país pode oferecer ao restante do mundo. (FADIMAN, 1943, p. 69, tradução nossa).

Realizadas tais observações, iniciaremos o levantamento de alguns exemplos de variedades linguísticas que, a partir desse caráter oral tão presente na escrita literária de Woody Guthrie, nos foi possível evidenciar um surgimento mais palpável do sujeito histórico no discurso e, finalmente, na obra como todo. É importante assinalarmos que, tanto no capítulo traduzido, quanto no restante da obra, também constatamos a ocorrência de inúmeras figuras de linguagem, de termos – particularmente técnico-científicos, provenientes do âmbito ferroviário –, além de formas morfológicas de verbos, pronomes e substantivos, que, condizentes às coordenadas espaciais e temporais nas quais a obra se situa, mostraram ser de grande relevância, não somente à tradução do capítulo, mas para

a subsequente análise tradutológica do atual estudo, de modo que serão examinadas, de forma mais detalhada, no capítulo seguinte. Dessa maneira, começemos com um aspecto bastante comum da língua inglesa, em especial no que se refere ao seu caráter oral, e encontrado, de forma recorrente, no capítulo traduzido.

As contrações ocorrem nas mais diversas línguas, e são compreendidas, de modo geral, como a aglutinação de duas palavras que, a partir da perda de um fonema, ou na elipse de uma vogal, resultam no surgimento de uma nova. Diferentemente do que é observado, por exemplo, na língua portuguesa, cuja as contrações – em certos casos também chamadas de combinações – estão, predominantemente, relacionadas às preposições e aos artigos, dentro do inglês estas se dão na forma de abreviações de uma ou várias palavras que, por sua vez, são substituídas por apóstrofes. No entanto, seu uso, principalmente quando comparamos com outras línguas, como no francês ou no italiano, difere quanto à obrigatoriedade e à adequação diante da norma-padrão, de modo que as contrações, dentro do inglês, são consideradas inadequadas no âmbito da escrita dita formal. Estas podem ser empregadas de diversas maneiras: as mais básicas sendo entre pronome pessoal e o verbo *to be*, como em *I'm* para *I am*, *you're* para *you are*, *she's* para *she is*, ou acompanhadas de um verbo auxiliar na forma negativa, como em *aren't* para *are not*, *couldn't* para *could not*, *shouldn't* para *should not*; ou dissociadas de verbos auxiliares, como no caso de *'er* para *her*, *'im*, para *him* *'em* para *them*. Devido ao uso habitual dessas contrações no inglês, foi possível observá-las, principalmente, no discurso direto dos personagens, assim como no discurso indireto do narrador, porém, em um número consideravelmente menor. Entretanto, é essencial notarmos que essas contrações, encontradas tanto na obra quanto no capítulo em questão, foram usadas não como um mero recurso abreviativo, ou para denotar, simplesmente, uma espécie de informalidade na escrita, e sim como um marcador linguístico que, por sua vez, implica uma questão oral e rítmica intimamente relacionada ao sujeito do discurso. De modo que uma mesma contração pode mudar, morfológicamente, de acordo com o discurso de um dado personagem. Enquanto John – como citado, anteriormente, o único personagem negro do capítulo – pergunta: “*How's yo' music box?*” (GUTHRIE, 1983, p. 309)², onde vemos a contração do verbo *to be* em *how's*, e mais importante, *yo'* para *your*, o personagem de

2 Desse momento em diante, as citações dos trechos da obra serão assinaladas apenas pela página em que elas se encontram na edição GUTHRIE, W. *Bound for Glory: The Hard-Driving, Truth-Telling Autobiography of America's Great Poet-Folk Singer*. Estados Unidos: Plume Books, 1983. O subtítulo dessa edição não é original, tendo sido acrescentado pela editora.

Woody Guthrie, ainda numa oração interrogativa, pergunta: “*Son, is yore face got as much dirt an’ cinders an’ coal dust on it as mine’s got?*” (p. 309), onde também temos a contração do verbo *to have* em *mine’s*, enquanto o mesmo *your* se dá, morfologicamente, na forma de *yore*. A partir deste exemplo podemos inferir coordenadas actanciais interessantes no discurso direto do personagem John, pois a contração observada em *yo’* para *your* indica, a partir de um escopo fonético, um tipo de socioleto não-rótico emblemático que, de um ponto de vista diacrônico, é próprio da herança britânica dos tempos coloniais norte-americanos e, no âmbito histórico e espacial, bastante encontrado, particularmente, no sul dos Estados Unidos, onde práticas escravagistas eram terrivelmente comuns. Algo semelhante pode ser dito do idioleto do personagem de Woody Guthrie, que sugere uma variante que se dá, foneticamente, de forma majoritariamente rótica, a do chamado “*hard R*”, frequentemente associado ao modo de falar do *outlaw*, ou do *cowboy*, figuras arquetípicas de estados como Oklahoma e Texas onde, respectivamente, o autor nasceu e esteve com bastante regularidade.

Outro recurso linguístico do inglês bastante utilizado pelo autor ao longo de toda obra é o da redução. Tal como a contração, a redução, ao encurtar ou omitir os fonemas, e substituí-los por apóstrofes, acaba por acelerar a oração, o que, por fim, “amplifica” a voz do sujeito, evidenciando, assim, sua inegável presença oral e rítmica dentro da própria língua e, ultimamente, dentro do texto. Dentre as reduções mais comuns podemos citar as que ligam um verbo a uma preposição, como em: *gonna* para *going to*, *gotta* para *got to*, *wanna* para *want to*; ou quando ocorre a apócope, que é a redução de uma letra, como no caso de verbos no particípio presente: *slowin’* para *slowing*, *tryin’* para *trying*. Contudo, o autor faz um uso bastante irrestrito dessas reduções, indo muito além dos exemplos previamente citados. A fim de dar maior clareza ao que nos referimos, peguemos três trechos do capítulo traduzido para o presente estudo. No primeiro, um dos viajantes do vagão, cujo o nome não conhecemos, após ouvir de outro a possibilidade de trabalho em Seattle, diz: “*Don’t let dat stuff fool yez, men. Tain’t nuttin’ but justa dam hobo, wid a dam sheeta paper!*” (p. 316). Logo de início, percebemos algumas das reduções utilizadas pelo autor no diálogo: *Tain’t*, resultado da junção do pronome pessoal *it* com a contração negativa informal *ain’t*; a palavra *nothing*, na sua forma apócope (queda do “g”), e distorcida morfologicamente, *nuttin’*; e por último, a aglutinação entre o substantivo *sheet*, com a preposição *of*, formando a palavra *sheeta*. Notemos como essas reduções fornecem um ritmo à enunciação do personagem.

No segundo trecho, temos, novamente, um diálogo do personagem John, em que este afirma: “*Seems like dis heah rain jus’ holds alla dis train smoke right down on toppa th’ train, don’ it? I seen ‘em befo’*” (p. 310). Podemos notar reduções mais compreensíveis, como *alla* para *all of*, ou *toppa* para *top of*. Mas também vemos a ocorrência de outras mais incomuns, como a redução em *befo’*, da letra “e” em *th’*, ou da letra “t” em *jus’*. Nas palavras *befo’* para *before*, ou *heah* para *here*, como fora mencionado anteriormente, há marcas de um socioleto não-rótico, que está atrelado, de forma intrínseca, à variedade linguística do inglês vernáculo afro-americano (ou AAVE – *African-American Vernacular English*), no qual é possível observar, com certa regularidade, reduções e contrações de palavras, como, por exemplo, *lawd* para *lord*, *sho’* como *sure*, ou *othah* enquanto *other*, em que percebemos, foneticamente, uma expressiva queda, ou redução, da letra “r”, ou na substituição de “th” por “d” em *dis* (*this*), ou *dat* (*that*). Já no terceiro e último trecho, no qual o personagem de Woody Guthrie declara a um policial: “*Those boys are shore gonna need some music!*” (p. 317), temos a redução *gonna* (*going to*), que é bastante conhecida, enquanto a palavra *shore* (como em *sure*) é apresentada, morfológicamente, de forma distinta à de John.

Ademais, também nos foi possível verificar – a partir de conjugações verbais agramaticais, sintaxes elípticas e distorções morfológicas – variedades linguísticas que, mais uma vez, fazem alusão à oralidade e ao ritmo de um sujeito do discurso que é parte de uma historicidade: a realidade norte-americana, especialmente, durante a Grande Depressão. No que se refere às conjugações verbais agramaticais, ao longo de toda obra, bem como no capítulo traduzido, é possível encontrar orações como: “*These is good guys*” (p. 310), onde há a conjugação divergente do verbo *to be*, que está no singular (*is*) e não concorda com os sujeitos *guys*, que está no plural. As sintaxes elípticas, por serem, naturalmente, parte de um cotidiano da enunciação, são ainda mais recorrentes. Dessa forma, é bastante comum observarmos a omissão de sujeitos e de verbos auxiliares nos diálogos do texto: “*Banged aroun’ a long time*” (p. 310), onde elidiu-se o sujeito, na forma do pronome pessoal *they*; ou “*This a tough town?*” (p. 311), na qual omitiu-se, diante da forma interrogativa, o verbo *to be* (“*[is] this a tough town?*”).

A respeito das distorções morfológicas, é necessário, de antemão, caracterizarmos duas das principais formas em que estas aparecem ao longo do texto. Em primeiro lugar, temos as distorções provenientes de uma ortografia arcaica do inglês. Afinal, trata-se de uma obra escrita no final da década de 1930, e publicada no início da década de 1940, mais especificamente, no ano de 1943, ou seja, dois anos após o ingresso dos Estados

Unidos na Segunda Guerra Mundial. Deste modo, é natural encontrarmos não apenas variedades ortográficas de substantivos ou verbos, que, com o tempo, foram modificadas ou, até mesmo, abandonadas por completo, mas também expressões idiomáticas, que retratam a sociedade norte-americana destes períodos. Listemos alguns exemplos que exibiram essas características ortográficas diacrônicas. Primeiramente, analisemos o pronome “*youse*”. Como é conhecido na língua inglesa, *you* é tanto pronome pessoal da 2ª pessoa do singular, ou seja, “tu/você”, quanto para a 2ª pessoa do plural, “vocês”. Deste modo, não há uma clara distinção, seja ela ortográfica ou fonológica, entre *you* singular e plural. Diante disso, o inglês desenvolveu, principalmente a partir da experiência da fala, soluções para essa questão. É o que vemos em formas atuais, como “*y’all*”, que seria um exemplo dialetal (como em *you all*), e carrega uma conotação pejorativa ou cômica, por estar comumente atrelado ao modo de falar do norte-americano do interior, mais especificamente, o chamado *Southern accent*, ou, na forma de “*you guys*”, que seria uma variação considerada mais urbana e recente, sendo assim, mais aceita. Contudo, a forma “*youse*”, que também pode variar ortograficamente (*yez*, *yous*, ou *youze*), e é recorrente na obra e no capítulo analisado neste estudo, trata-se de uma forma dialetal arcaica relacionada, predominantemente, ao inglês da Irlanda, indicando, assim, um caráter diacrônico e espacial ligado à palavra. o substantivo *fellow*, que poderia ser, notadamente no contexto da obra, traduzido por “amigo”, “companheiro” ou “camarada”, é por si só, considerado *old-fashioned*, ou já ultrapassado. Seu uso atual possui uma conotação particularmente acadêmica, de membro de alguma *fellowship*, ou grupo, fraternidade ou congregação. Dentro da obra, segue as ortografias *feller* e *fella*, que são as formas não padronizadas dialetais da primeira (*fellow*); o substantivo *pardner*, de forma bastante análoga ao termo anterior, é, de acordo com o principal dicionário histórico de língua inglesa, o *Oxford English Dictionary*, a forma datada e dialetal da ortografia atual *partner*, e aparece tanto nos discursos diretos dos personagens, quanto no discurso indireto do narrador; o adjetivo *screaking*, que provém do verbo *to scream*, é onomatopeico, sendo, assim, uma espécie de ruído estridente, como o chirriar da coruja. Sua etimologia advém do nórdico antigo, *skrækja*, e, segundo o *Collins English Dictionary*, seu presente uso é bastante raro, de modo que, ao pesquisarmos a palavra nos mais diversos e proeminentes dicionários, todos apresentaram, como sinônimos diretos, os verbos intransitivos (e também onomatopeicos) *to screech* e *to creak*; a etimologia do verbo *to beller* se dá no chamado neerlandês médio, na forma de *bellen*, que estaria associada ao som de um sino. Apenas uma entrada foi encontrada referente a esse termo, no *Merriam-Webster*

Dictionary, que o trata como uma variação dialetal do verbo *to bellow*, que pode ser compreendido como a produção de um “som alto, profundo, ou oco, característico de um touro”, deste modo, pode ser interpretado como “berrar”, “bramar” ou “mugir”.

A próxima categoria de distorções morfológicas que foram encontradas na obra, bem como no capítulo traduzido para o atual estudo, está atrelada a uma espécie de dispositivo, ou ferramenta da escrita – sobretudo da escrita literária – que tem como cerne a utilização de orientações ortográficas variadas, que acabam por expandir o escopo semiótico da enunciação. Trata-se do chamado *eye dialect*, ou dialeto visual, termo cunhado pelo linguista norte-americano George P. Krapp (1872-1934), em seu livro *The English Language in America* (1925). Este, ao notar o registro de ortografias não padronizadas dentro de uma escrita, afirmou que “as convenções [ortográficas] violadas advêm daquilo que é visto, e não daquilo que é ouvido” (KRAPP, 1925, p. 127, tradução nossa). Ou seja, essas variedades ortográficas, que se manifestam, predominantemente, na modificação de grafemas, não correspondem a nenhuma diferença real de pronúncia, mas implicam, por meio da ortografia, na representação dialetal de uma dada palavra, como pode ser visto nos seguintes exemplos: “*enuff* para *enough*, *wimmin* para *women*, *animulz* para *animals*” (BRETT, 2009, pp. 49, tradução nossa). Dessa maneira, pode-se dizer que esses dialetos visuais (que são, de um ponto de vista técnico, substituições grafêmicas), por mais que não indiquem, ou sinalizem, de fato, um “desvio da pronúncia usual”, podem “alertar o leitor para a presença geral de alguma forma de dialeto perceptível que caracteriza o falante representado” (PICONE, 2016, p. 333, tradução nossa) e, com isso, são capazes de oferecer um aporte sociolinguístico para o âmbito da escrita literária. De modo que é possível observar, no *corpus* artístico de diversos autores, como Charles Dickens, William Faulkner, e Maya Angelou, um uso regular de “variantes ortográficas para representar as variedades dialetais [de seus personagens]” (BRETT, 2009, pp. 50, tradução nossa).

Em vista disso, e partindo do pressuposto de que esses dialetos visuais fazem parte de um dispositivo literário, fundamentado em “aspectos fonológicos e ortográficos de uma língua” (BRETT, 2009, p. 59, tradução nossa), façamos um breve levantamento de alguns dos exemplos mais pertinentes dessas distorções morfológicas e ortográficas observadas no discurso direto dos personagens no Capítulo XIX da obra *Bound for Glory*. Vejamos duas enunciações, ambas feitas pelos dois irmãos que, como citado no capítulo anterior, onde situamos o autor, a obra, a narração e os personagens encontrados no capítulo, tratam-se de duas crianças, uma de aproximadamente onze, e outra de catorze

ou quinze anos, cujo os nomes não conhecemos, e os discursos apresentados por eles durante os diálogos está repleto de variedades linguísticas, o que, por sua vez, implica no surgimento de inúmeros exemplos dos chamados dialetos visuais. Na primeira, o mais novo diz: “*Youse boids is softies!*” (p. 309). O termo *boids* é um ótimo exemplo de dialeto visual, pois, ao optar por essa forma como representação ortográfica da palavra *birds*, o autor evidencia o fato de que essa fala parte de uma criança, o que talvez reforce também a condição e a origem desse personagem. Para o segundo exemplo, temos a seguinte enunciação, feita pelo mais velho: “*Man gits outta woik, tho*’”. Além de conter exemplos de redução e contração, como em *outta* e *tho*’, respectivamente, também foi possível observar o uso de um dialeto visual tanto em *git*, bastante utilizado, até mesmo nos tempos de hoje, para denotar a pronúncia do verbo *to get*, quanto em *woik*, para a palavra *work*. Mais adiante no capítulo, temos outra enunciação, desta vez, por parte de um policial que, ao reparar que John e Woody estão sem camisa, diz: “*Woik, eh? Where ‘bouts is yer shoit?*”. Aqui notemos, primeiro, o uso de *yer*, que como em *git*, é também bastante utilizado para denotar a pronúncia do pronome possessivo *your*, e *shoits* que é, na forma de dialeto visual, uma variante para a palavra *shirts*. Além destes dois exemplos temos, novamente, o uso de *woik* para a palavra *work*, de modo que podemos destacar como os três termos, *boids*, *woik*, e *shoits*, seguem, ortograficamente, uma espécie de modelo de dialeto visual semelhante. Outro exemplo muito presente na obra é a palavra “*pretty*”, que se dá nos diálogos na sua forma de dialeto visual “*purty*”. Talvez o melhor exemplo de dialeto visual encontrado no capítulo vem, novamente, do personagem John, que ao comentar sobre a briga que ocorreu dentro do vagão onde ele e Woody Guthrie estavam, diz: “*Man, I bet dey jes’ natchilly cut one ‘nothah ta pieces!*”. Logo de início, é possível perceber três tipos usuais de dialeto visual utilizados dentro do inglês. *Dey* para *they*, *jes’* para *just*, e *ta* para *to*. Porém, o mais interessante seria *natchilly* (no sentido de *naturally*), onde o autor buscou incutir, de forma clara, a variedade linguística do inglês vernáculo afro-americano, de um inglês não-rótico, no qual evidenciamos uma constante queda do “r” na pronúncia de palavras como as exemplificadas neste capítulo.

Uma vez identificadas e analisadas as diferentes formas em que essas variedades linguísticas se deram ao longo do romance, além de algumas das técnicas utilizadas pelo autor para, de certo modo, reforçar essas variantes, nos foi possível perceber como esses elementos são parte crucial da literatura de Woody Guthrie. De modo que eles representam não apenas marcas linguísticas, na forma de contrações, reduções ou distorções, mas fazem parte de um escopo literário que busca, por meio das mais diversas

alterações, evidenciar um sujeito que se dá dentro de um tempo, dentro de uma historicidade. Sem esses componentes, não nos seria possível compreender, tanto de um ponto de vista crítico, quanto como leitores, que estamos diante de uma narrativa em que a representação da realidade histórica não é somente descritiva ou temática, pois, muito além das ricas e variadas referências geográficas, econômicas e históricas contidas na obra, o autor, sobretudo, dá uma voz àqueles que, imersos em uma grave crise, se veem na condição de desempregados e marginalizados. É a partir dessa voz, que, linguística e artisticamente, aparece na obra o que podemos reconhecer como um sujeito histórico, com suas origens e seus destinos na narrativa e na vida social que representam.

CAPÍTULO III

TEORIA, PROJETO E ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Diante do que foi apresentado e discutido anteriormente, a respeito dos vários aspectos prosódicos, literários e extralinguísticos observados, de forma tão notória e assídua, na escrita de Woody Guthrie, assim como os importantes fatores espaciais e temporais que sua obra *Bound for Glory* engloba, é necessário, agora, relatar, com maior profundidade, de que modo foi desenvolvido o projeto de tradução do Capítulo XIX, intitulado “Train Bound for Glory”. A partir do exame de alguns de seus trechos mais pertinentes, apresentaremos não apenas uma análise tradutológica do capítulo, com suas diversas problematizações e possíveis resoluções, mas também elucidaremos a metodologia utilizada ao longo do nosso processo tradutório, pois nossas estratégias adotaram, em um sentido prático, e foram pautadas, de um ponto de vista teórico, por determinadas noções estipuladas por alguns dos linguistas e teóricos da tradução mais relevantes da atualidade, que são, a nosso ver, imprescindíveis para uma percepção mais ampla e crítica, não apenas da linguística e da literatura como um todo, mas, fundamentalmente, da própria atividade da tradução.

Antes de darmos início à apresentação do projeto de tradução e, com isso, partirmos para a análise tradutológica do capítulo propriamente dito, precisamos examinar, assim como debater, alguns dos conceitos formulados, nos âmbitos linguístico, literário e tradutório, por dois importantes linguistas e teóricos franceses do século XX: Émile Benveniste e Hérn Meschonnic. Afinal, “teorizar sobre tradução é teorizar sobre uma prática” (BASTOS, 2010, p. 26), de modo que esses conceitos, como veremos a seguir, serviram não só como aporte teórico para o atual estudo e a subsequente tradução do capítulo, mas se mostraram essenciais e, até mesmo, obrigatórios para o entendimento do que denominamos de “escrita da fala”, pois partem de uma percepção mais ampla e diferenciada de linguagem e de tradução, e são capazes de evidenciar uma subjetividade da linguagem, além de caracterizar as noções de poética, oralidade e ritmo, encontradas, sobretudo, nas obras literárias, e, por fim, retomam a busca de “um sujeito inscrito no seu discurso e transformado por ele, ou seja, uma historicidade” (FERREIRA, 2012, p. 101).

Tendo isso em vista, começemos com algumas das questões levantadas pelo linguista Émile Benveniste (1902-1976), que é reconhecido, predominantemente, pelos seus trabalhos referentes às línguas indo-europeias, e também por ter contestado, ainda

no final da década de 1930, as várias noções dicotômicas apresentadas e estabelecidas pelo modelo saussuriano – particularmente a oposição binária entre significante e significado –, o que o levou a desenvolver conceitos mais abrangentes a respeito tanto deste quanto de outros paradigmas linguísticos. É a partir de questionamentos como este que Benveniste apresenta alguns de seus conceitos mais relevantes aos estudos linguísticos. A começar pela compreensão de linguagem apresentadas pelo autor.

No artigo intitulado "Da subjetividade na linguagem", publicado em 1958, pelo *Journal de psychologie*, Benveniste coloca a linguagem como uma espécie de elemento fundamental da própria realidade, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (1958, p. 286). De acordo com o autor, a linguagem, principalmente, na sua condição de diálogo, ou dentro dos processos comunicativos que são “apenas uma consequência totalmente pragmática” dela mesma, implica não apenas uma reciprocidade entre dois sujeitos, ou locutores, mas denota um contraste, ou uma polaridade, que se dá, inicialmente, entre a classe de palavras dos chamados pronomes pessoais, eu e tu, de modo que “nenhum dos dois [...] se concebe sem o outro”. É a partir dessa dualidade opositiva, ou de uma relação, essencialmente, dialética, capaz de, ao mesmo tempo, englobar os dois termos e defini-los mutuamente, que “se descobre o fundamento linguístico da subjetividade” (1958, pp. 286, 287). Em outras palavras, é o próprio exercício da língua – ou o que ele chama de “instância da enunciação” – que viabiliza a subjetividade, que é, por sua vez, intrínseca à própria linguagem.

É dessa visão de uma “subjetividade da linguagem” e do ressurgimento do sujeito a partir de um discurso, que Benveniste, em seu livro *Problemas da linguística geral* (1994), ao fazer a distinção entre enunciado e enunciação, reincorpora a semântica aos estudos linguísticos e cria os alicerces para o que viria a ser chamado de Teoria da Enunciação, que pode ser compreendida, de modo geral, como a instância de mediação entre a língua e a fala, tendo em vista que a enunciação possui um caráter “único e inédito”. Assim, do mesmo modo que a polaridade do “eu-tu” faz referência a uma subjetividade da linguagem, a enunciação, “enquanto processo de apropriação da língua pelo sujeito”, é capaz de apresentar coordenadas espaciais e temporais que, por sua vez, indicam “um momento, um lugar e um sujeito de produção” de um dado texto. Dessa maneira, podemos afirmar que a enunciação, ao fazer parte da “construção do sentido de um texto”, também possibilita, nos âmbitos linguísticos e tradutórios, um retorno “ao processo histórico na qual foi produzida” (FERREIRA, 2012, pp. 97, 98).

Dessa maneira, se inserirmos ao contexto literário e tradutológico de *Bound for Glory* uma perspectiva benvenistiana, poderemos inferir algumas questões interessantes. No que se refere à obra e às suas características narrativas e literárias, podemos afirmar que há uma clara distinção, ou uma oposição, entre o discurso indireto do narrador-personagem e o discurso direto dos personagens. Assim, como foi apresentado nos capítulos anteriores deste atual trabalho, há uma clara adequação às normas gramaticais e ortográficas do inglês norte-americano padrão quando Guthrie é narrador. Por outro lado, quando ele é personagem, o autor do romance não só acentua o seu próprio idioleto, como também se apropria de socioletos, ou de discursos, que são próprios às coordenadas actanciais tanto da obra propriamente dita, quanto de seus personagens. Desse modo, podemos deduzir que o autor, ao fazer uso das mais diversas variedades linguísticas encontradas ao longo do texto, buscou não só evidenciar um sujeito do discurso, mas também se empenhou em registrar e preservar, dentro de suas enunciações, a historicidade de cada um dos personagens, o que, por fim, traz, em nossa visão, uma subjetividade ímpar aos discursos presentes na obra.

Ainda com base nas noções apresentadas por Benveniste, e nos dirigindo da teoria para prática tradutória, podemos afirmar que nossa tradução do Capítulo XIX, da obra *Bound for Glory*, praticamente exigiu que nos orientássemos a partir de um entendimento benvenistiano de sujeito, discurso e enunciação. Afinal, estamos lidando com uma obra literária repleta de aspectos linguísticos e dialetais peculiares e diversos, que puderam ser observados, principalmente, nos discursos diretos dos personagens. Dessa forma, foi de suma importância, de um ponto de vista tradutório, que fôssemos atenciosos quanto às variedades linguísticas encontradas, e também com as coordenadas espaciais e temporais que tanto as variantes quanto a própria obra comportam, visto que esses pontos “são fundamentais para o estabelecimento de critérios de escolhas e decisões do tradutor” (FERREIRA, 2012, pp. 97). De modo que, se não levássemos em consideração estes aspectos tão abrangentes, terminaríamos com uma tradução desprovida de sujeito, desalojada de uma historicidade e desassociada do próprio escopo do autor.

Uma vez evidenciadas algumas das relações que puderam ser verificadas e traçadas entre as noções apontadas pelo linguista Émile Benveniste e o objeto de estudo deste trabalho, daremos continuidade ao levantamento de algumas das reflexões e das noções apresentadas, desta vez, pelo poeta, linguista e teórico da tradução Henri Meschonnic (1932-2009), desenvolvidas, particularmente, no âmbito da poesia e da

tradução, na medida em que foram de enorme relevância tanto para uma leitura mais apurada da obra e da tradução, como para a subsequente análise tradutológica do texto.

Da mesma maneira em que os desdobramentos teóricos elaborados a partir da ótica benvenistiana – referentes às noções de sujeito, discurso e enunciação – se desenvolveram em decorrência de uma oposição, ou de uma contestação das dicotomias postuladas por Ferdinand de Saussure – sobretudo as chamadas oposições binárias referentes ao signo –, a densa e fecunda produção artística e teórica de Henri Meschonnic também se dá de forma antagônica e, evidentemente, crítica em relação ao signo saussuriano e sua dicotomia estrutural, posicionando-se “contra essa descontinuidade” determinada pelo signo. Com isso, propõe-se “um pensamento do contínuo que implica o múltiplo e o plural” (FERREIRA, 2012, p. 101), pois é do entendimento do autor que foi justamente o signo que “nos deixou surdos ao discurso como atividade do sujeito” (BASTOS, 2010, p. 28).

Em seu artigo, “*Traduzir: Escrever ou Descrever*” (2010), Meschonnic discorre sobre esse “conjunto que faz o signo” e que reproduz “a relação clássica entre língua de partida e língua de chegada” (2010, p. 11). Desse modo, Meschonnic também se coloca de forma contrária a outros dualismos clássicos dos campos linguísticos e tradutórios: forma e conteúdo; letra e espírito; significante e significado. Para o autor, as problematizações decorrem não exatamente da negação dessas dualidades tão recorrentes em grande parte do pensamento sobre a linguagem, a literatura e a tradução, e, sim, da grave dependência, ou apatia, que temos perante essas oposições, de modo que elas conhecem, ou comportam, “apenas a noção de língua e a noção de signo” (2010, p. 15) e limitam não só a compreensão, como também a tradução de um texto. Em *A poética do traduzir* (2010), Meschonnic tem como um dos alvos principais de sua crítica e argumentação a “estilística comparada”, que, mesmo se utilizando de noções dicotômicas como equivalência, fidelidade, transparência, apagamento e modéstia do tradutor, ainda é uma das formas, ou estratégias de tradução, mais utilizadas “pelos especialistas e profissionais da tradução” (2010, p. 14). Partindo dessa visão apresentada pelo teórico, se fizermos um uso vicioso dessas noções dentro de uma atividade de tradução, almejando apenas a transparência e o efeito do signo, estaríamos fazendo uma “des-escrita, quando há uma escrita” (2010, p. 20). Logo, podemos notar que o teórico tece uma crítica abrangente à visão da tradução como interpretação, pois esta partiria de uma perspectiva hermenêutica que se atenta, pura e simplesmente, na interpretação e na representação da palavra, do texto e do sentido, e, junto de uma postura fenomenológica empenhada na

busca por “uma origem, uma essência e uma verdade”, que somente “conhece o signo e a etimologia” (2010, p. 15), acaba por reduzir linguagem à mera informação. De maneira que, segundo o autor, essa seria a visão ou o entendimento “mais difundido” de tradução, sobretudo, no âmbito do “universo literário” (BASTOS, 2010, p. 30).

Diante de perspectivas tão estanques no tocante a linguagem, a literatura e a atividade tradutória, Meschonnic vê a necessidade de revisitar e reintroduzir noções até então desconsideradas por grande parte dos críticos e teóricos desses campos de estudo, a fim de desenvolver uma crítica à “tradição formalista que separa a linguagem poética da linguagem cotidiana, e a tradição hermenêutica, que se concentra na interpretação” (BASTOS, 2010, p. 26). Referimo-nos às concepções da poética, da oralidade e do ritmo apresentadas por Meschonnic, que são partes centrais de seu pensamento crítico, e que contribuem de maneira substancial para se lançar um olhar mais amplo a respeito das problematizações linguísticas e literárias, bem como do ato tradutório propriamente dito.

A noção de poética apresentada por Meschonnic decorre do estudo e da tradução de poemas, bem como da sua própria produção textual enquanto poeta, na qual o autor buscou adentrar em uma “subjetividade extrema para atingir o sujeito em todo sujeito” e, com isso, “passar do formalismo do signo a uma poética da sociedade” (MESCHONNIC, 2006, p. 5). Dessa forma, a poética também pode ser compreendida, a partir da ótica meschonniquiana, como uma “poética de uma atividade” (BASTOS, 2010, p. 28), sendo assim uma prática, que, entretanto, se vê impedida de se desassociar dos estudos linguísticos e literários, pois, de acordo com o autor, a “poética implica literatura” (2010, p. 3). A ideia de poética tampouco é concebida fora de um escopo crítico, pois, para Meschonnic, o poema é, por si só, uma crítica da linguagem e da sociedade. Logo, é também uma teoria crítica, na medida em que lida com uma “teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, pois o discurso se pensa a partir de todas essas dimensões” (FERREIRA, 2012, p. 99). Assim, trata-se de uma abordagem teórico-prática que, de forma análoga aos estudos teóricos vistos em Benveniste, também lida com as questões de linguagem, de sujeito e do discurso, e questiona os diversos dualismos. No entanto, diferentemente do primeiro, Henri Meschonnic, ao introduzir dois de seus outros conceitos – oralidade e ritmo – que, por fim, são primordiais para a compreensão da sua poética do traduzir, eleva consideravelmente a discussão e leva essas problematizações também para os estudos da tradução.

Partindo de uma percepção da poética que se dá inserida em um sistema do discurso, Meschonnic denota a presença de “um sujeito inscrito, prosódica e

ritmicamente, na linguagem” (2010, p. 16). Em outras palavras, trata-se de um sujeito dentro de uma oralidade. Para o teórico, a oralidade é “rítmica linguística, cultural e forma-sujeito”, distinguindo-se, assim, das visões habituais que mantêm “a dualidade do oral e do escrito” e “a confusão inalterada entre o falado e o oral”. Sendo assim, a oralidade é da ordem do contínuo, de modo que decorre a partir de um discurso transformado por um sujeito que, ao mesmo tempo, provém do “estatuto de sujeito pelo discurso” (2006, pp. 41, 42).

A noção do ritmo, da qual Meschonnic foi um defensor ferrenho, se apresenta de maneira ainda mais crucial, pois é só “através de uma escuta atenta ao *ritmo* do texto que podemos nos livrar tanto do império dos significados, como de um excesso formalista na nossa visão de poesia” (BASTOS, 2010, p. 27). Diante disso, o autor atesta que:

A partir de Benveniste, o ritmo pode não ser mais uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso. (MESCHONNIC, 1982, p. 70)

Ou seja, o ritmo não se dá, necessariamente, na forma, ou apenas na poesia ou na música, como é comumente compreendido, mas nos elementos que constituem o texto: na acentuação, na organização fonológica e sintática, na estrutura lexical, nas intensidades, nas entonações. Assim, é parte tanto do verso quanto da prosa, de modo que atua como um marcador de um sujeito, da própria subjetividade da linguagem, assim como do discurso, e de uma oralidade que ocorre apenas a partir do “primado do ritmo e da prosódia na organização do sentido” (2006, pp. 41, 42). Desse modo, é uma espécie de estrutura capaz de organizar a “subjetividade e a especificidade de um discurso” (FERREIRA, 2012, p. 100), o que, por fim, ajuda a afastar, ou até mesmo a retirar, as noções de poética, oralidade e ritmo dos esquemas engessados e dualistas, tão presentes nos campos linguísticos e tradutológicos, evidenciando, assim, a “historicidade radical do discurso” (2006, p. 12).

Na tradução do Capítulo XIX da obra *Bound for Glory*, analisada a partir de um escopo linguístico, literário e tradutório, as noções formuladas e discutidas pelo teórico Henri Meschonnic nos possibilitaram observar que, mesmo se tratando de uma obra literária autobiográfica, composta pelos elementos mais usuais que toda e qualquer narrativa possui, foi justamente a partir de um de seus aspectos mais destoantes e

incomuns – o das variedades linguísticas e da ideia de um dialeto visual, verificadas no discurso direto dos personagens – que evidenciamos, em decorrência da tradução do capítulo e daquilo que chamamos de “escrita da fala”, o surgimento latente de uma subjetividade da linguagem, associado a características que perpassam as noções de poética, oralidade e ritmo. De modo que, quando atreladas a esses conceitos, sobretudo, na percepção de uma historicidade, as variedades linguísticas e a ideia de um dialeto visual revelaram o arcabouço crítico, social, linguístico e literário da obra em questão.

Dessa maneira, quando nos propusemos a traduzir parte desse romance jamais traduzido, pelo menos até o presente momento, para o português, nos foi imprescindível estabelecer estratégias e critérios de escolhas e de decisões de tradução, que estivessem norteadas por “uma concepção mais complexa do oral” e que oferecessem um “enfoque mais dialético das relações entre o oral e o escrito” (REIS; FERREIRA, 2012, p. 364). Também fomos capazes de verificar, a partir da nossa atividade, o que Meschonnic diz sobre o “papel único” que a tradução tem em revelar um “pensamento da linguagem e da literatura”. Entretanto, essa possibilidade foi e, em muitos sentidos, ainda é, “subestimada devido à condição auxiliar que lhe impôs a tradição” (BASTOS, 2010, pp. 26, 27). Dessa forma, quando pensamos na poética meschonniciana, podemos depreender que ela “permite situar a tradução em uma teoria do sujeito e do social”, pois implica a “política do ritmo”, que, por sua vez, é também a “política do sujeito” (FERREIRA, 2012, p. 99). Podemos inferir, a partir da oralidade presente no romance, que, ao se confundir com o falado, a obra se mostra “completamente social (...) e pode desempenhar um papel crítico (...), o que faz com que os grandes momentos de oralidade sejam também grandes momentos de revolta contra a opressão” (MESCHONNIC, 2006, p. 36). Assim, foi fundamental que nossa tradução estivesse, não só atenta, mas que buscasse também determinar os nossos próprios referenciais a respeito do “discurso, [d]a oralidade, [d]a historicidade, e [d]o ritmo-sujeito” (BASTOS, 2010, pp. 30, 31), a fim de incluir na tradução a nossa escrita própria e a nossa subjetividade, procurando evitar, assim, o que Meschonnic chama de traduções apagantes. Afinal, como o teórico coloca de forma categórica:

A tradução precisa ser, ela mesma, uma escrita; ela também precisa ter sujeito, só assim poderá dar continuidade ao texto original. Por isso, traduzir deve ser o contrário da transparência, da naturalidade. A tradução não deve deixar que se apaguem todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, não deve apagar as distâncias, de tempo, de língua, de cultura (MESCHONNIC, 2010, p.26).

Após o breve levantamento de algumas das noções apresentadas pelos autores Émile Benveniste e Henri Meschonnic no tocante a linguística, a literatura e a tradução, e que serviram para esclarecer e fundamentar, de um ponto de vista prático e, sobretudo, teórico, o nosso trabalho e o subsequente projeto de tradução, daremos seguimento à análise tradutológica do texto, na qual examinaremos alguns dos trechos mais relevantes do Capítulo XIX, e falaremos sobre algumas das problematizações e dos critérios utilizados na tradução dessa parte da obra *Bound for Glory*.

Começemos com o título, que dá nome tanto à obra (*Bound for Glory*) quanto ao capítulo traduzido (*Train Bound for Glory*); na medida em que são, praticamente, idênticos, exceto pela inserção do substantivo “*Train*” no título do capítulo. Já em “*Bound*” temos uma questão interessante, pois, o termo está relacionado tanto a um verbo quanto a um adjetivo, de modo que, apenas no dicionário *Merriam-Webster Dictionary*, foi possível constatar sete registros do vocábulo. Enquanto verbo, “*to bound*” pode representar o verbo “*to bind*” na forma pretérita, e tem os sentidos de “amarrar”, “ligar”, ou “restringir”, “confinar”, “limitar”. Entretanto, é na sua forma adjetiva que vemos a sua real extensão, pois se dá de maneira oposta à sua forma verbal, de modo que infere um sentido de movimento, de algo ou alguém que “pretende” ou “tem a intenção” de ir a um determinado espaço ou direção. Assim, carrega também um sentido de resolução, de escopo ou de decisão. Dessa forma, buscamos, de um ponto de vista tradutológico, algo que denotasse esse sentido figurado de uma espécie de movimento resolutivo. Tendo em vista essas questões, decidimos pelo uso de “rumo”, por comportar, de forma mais efetiva, esse senso de movimento e de direção:

“*Train Bound for Glory*”

“Um trem rumo à glória”

Outra opção que, a nosso ver, também poderia servir neste caso, seria o uso do verbo “destinar” na sua forma de particípio regular, “destinado” (“Um trem destinado à glória” ou “Um trem com destino à glória”). No entanto, decidimos preservar a configuração mais “econômica”, ou concisa, observada no original, pois é do nosso entendimento que a frase se dá a partir de um ritmo, assim, se fizermos o uso da segunda opção, “destinado à”, alongaríamos a frase, o que poderia acarretar em uma perda desse ritmo verificado no título original. Outro ponto importante a ser notado foi o da elipse do

artigo “a”, ocorrida no título em inglês. Como foi exibido no capítulo que tratou dos aspectos linguísticos e literários da obra e do capítulo traduzido, as construções elípticas são bastante usuais dentro do inglês e, quando estas ocorrem nos artigos, são capazes de produzir um efeito generalizante para o sujeito da frase. Algo semelhante pode ser notado nas elipses do português, mas por se tratar do título de uma obra literária, decidimos ser mais específicos e, assim, adicionamos o artigo indefinido “um”.

Um ponto verificado com certa regularidade no capítulo foi a duplicação do advérbio “as”, usado, nesses dois casos, para indicar intensidade, como visto nos seguintes exemplos, ambos decorrentes do discurso indireto do narrador-personagem:

“(...) the kid was laying up as close to me as he could get (...)”

“The night was as pitch black as a night can get (...)”

No primeiro exemplo, o indicativo de intensidade, em “*as close to me as he could get*”, por aparecer de forma mais evidente e equidistante entre os sujeitos da oração (“*kid*” e “*me*”), não apresentou grandes obstáculos à tradução, exigindo apenas que indicássemos a natureza dessa intensidade, que se deu a partir do fato dos dois personagens estarem próximos um do outro. Por outro lado, no segundo exemplo, onde há uma repetição de “*night*”, bem como a presença de “*pitch black*”, relacionada à ideia de “breu”, de “noite” e de “escuridão”, nos vemos diante de uma oração que sugere a impossibilidade da tradução, na medida em que, mesmo se reconfigurássemos a oração das mais variadas formas, acabaríamos com uma tradução demasiadamente literal ou outra particularmente ilógica. Desse modo, optamos por uma forma mais livre que, a nosso ver, manteve o sentido do discurso e, por fim, foi capaz de agregar nossa subjetividade à tradução:

“(...) the kid was laying up as close to me as he could get (...)”

“o menino que, encostado bem próximo de mim”

“The night was as pitch black as a night can get (...)”

“O breu era como um abismo (...)”

O texto também apresentou algumas figuras de linguagem – particularmente metáforas e onomatopeias – que, por sua vez, demandaram diferentes abordagens por parte do tradutor. No que diz respeito às metáforas, vejamos um trecho do primeiro

parágrafo do capítulo, no qual o narrador-personagem, ao relatar a cena enunciativa, descreve a chuva:

“(...) the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose (...)”

O termo “*sheets of rain*” é interessante, pois, em um primeiro momento, parecia provir de outra figura de linguagem, a hipérbole. De modo que teria um sentido de “chuva forte”, “torrencial”, “temporal” ou “pé d’água”. Entretanto, após uma pesquisa relativamente extensa, nos foi possível perceber que o termo decorre não de uma expressão de exagero, e sim de um sentido figurado, metafórico, de um tipo de chuva que aparece, de modo predominante, no meio oeste dos Estados Unidos, região conhecida por uma alta pluviosidade, e local onde a cena enunciativa se desenrola. Dessa maneira, optamos por manter o sentido figurado da palavra e a traduzimos com a finalidade de manter as coordenadas espaciais que o termo evoca:

“(...) the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose (...)”

“(...) as cortinas d’água soavam como uma espécie de mangueira de incêndio de alta pressão (...)”

Outro exemplo de metáfora pode ser observado a partir do verbo “*to ooze*”, que é utilizado pelo autor em dois trechos diferentes do capítulo, apesar de que, em ambos, verificamos a mesma conotação metafórica do verbo. E, mais uma vez, esses trechos decorreram do discurso indireto do narrador-personagem:

“John oozed along on his belly from the end of the car (...)”

“As we oozed across the highway (...)”

De acordo com o *Oxford English Dictionary*, trata-se de um verbo intransitivo acompanhado de adjunto adverbial de direção, que carrega um sentido de “gotejar”, “escoar” ou “fluir”, de forma lenta e gradual a partir de uma determinada origem, tendo ampla relação com a forma que os líquidos se deslocam, a partir de seus fluxos. Portanto, quando o autor se utiliza desse verbo dentro dos dois trechos, seguidos de adjuntos adverbiais de direção (“*along*”, “*across*”), há um sentido que é metafórico, que denota, precisamente, esse movimento. Desse modo, diferentemente do que foi verificado na

metáfora “cortinas d’água”, cuja tradução se ancorou no uso figurado de feição regionalista, a fim de mantê-la atrelada ao seu sentido metafórico original, neste caso, foi necessário que nos atentássemos ao movimento que o verbo “*to ooze*” supõe. Se não atribuíssemos esses sentidos à tradução, correríamos o risco de apresentar uma tradução literal, o que, por sua vez, poderia gerar confusão na configuração dos sentidos das frases e de suas subsequentes leituras. De modo que traduzimos:

“*John oozed along on his belly from the end of the car (...)*”

“John se arrastou de barriga vindo do fim da cobertura do vagão (...)”

“*As we oozed across the highway (...)*”

“Ao passarmos pelo cruzamento com a rodovia (...)”

Em referência às onomatopeias, que podem ser encontradas com certa frequência em verbos do inglês, nos foi possível observar duas que perpassaram, novamente, o discurso indireto do narrador-personagem. E assim como foi observado em relação às metáforas, ambas exigiram soluções distintas, do ponto de vista da tradução. Vejamos os exemplos:

“*Bushes and hedges whizzing past (...)*”

“*He flumped his coat sleeve and danced around.*”

Na primeira amostra, onde temos o verbo “*to whizz*”, ainda bastante utilizado no inglês atual, observamos as seguintes conotações, segundo o *Merriam-Webster Dictionary*: zumbir, silvar, assobiar, ou o som de um objeto (como uma flecha ou uma bola) que passa, veloz, pelo ar. A partir dessa definição, podemos concluir que se trata de um verbo onomatopeico. Contudo, diferentemente do que ocorre no inglês, onde temos verbos variados para sons distintos (*hum, hiss, buzz, whir, clack*), o mesmo não acontece, pelo menos em um nível quantitativo, dentro do português, ao menos que atribuíssemos a repetição de sílabas (zum-zum-zum, rum-rum), de modo que não temos muitas alternativas, a não ser os verbos “zumbir”, “assobiar” ou “zunir”. Dessa maneira, decidimos por manter o sentido literal do verbo.

Ainda sobre essa distinção entre as onomatopeias do inglês e do português, vejamos o segundo exemplo, onde o autor utilizou um verbo onomatopeico, “*to flump*”, que denota uma espécie de movimento pesado e monótono, como um baque, um choque

ou uma queda, que, por sua vez, nos apresentou uma dificuldade quanto à tradução, pois não ocorre da mesma forma onomatopeica dentro do português. Assim, optamos por uma tradução que transmitisse esse sentido de movimento monótono e pesado, mas perdemos a conotação onomatopeica do original:

“Bushes and hedges whizzing past (...)”

“Arbustos e sebes zumbiam velozmente (...)”

“He flumped his coat sleeve and danced around.”

“(...) disse enquanto abanava as mangas do casaco e ensaiava uma dança.”

Outro ponto interessante verificado ao longo da tradução do capítulo ocorre, desta vez, no discurso direto de dois personagens, e se origina do uso de alcunhas que, por serem, no mínimo, pitorescas ou, até mesmo, esdrúxulas, exigiram, como veremos a seguir, soluções peculiares e diversas por parte do tradutor.

O primeiro exemplo parte do personagem Mickey the Slick, que é uma espécie de representação típica do “*gambler*”, do clássico jogador de pôquer norte-americano das décadas que precederam a Segunda Guerra Mundial, que, até este momento, eram vistos como malandros e vigaristas. Em outras palavras, ele é um apostador. E ao ser pego pela polícia por viajar ilegalmente nos vagões de carga do trem, faz sua devida apresentação:

“My name’s Mickey the Slick, see!”

De antemão, é preciso falar um pouco do adjetivo “*slick*”, que sucede a sua alcunha, na medida em que aparece não apenas neste exemplo, mas ao longo de todo o capítulo, o que infere uma certa regularidade do adjetivo no vocabulário da época em que a obra se situa. “*Slick*”, de acordo com o *American Heritage Dictionary of the English Language*, tem como sentido primário “liso”, “escorregadio”, “lustroso” ou “oleoso”, estando relacionado, sobretudo, com superfícies que possuem estas qualidades. No entanto, quando atribuído a uma pessoa, “*slick*” tem a conotação de alguém que é “confiante”, “persuasivo”, como se diria de um orador ou político habilidoso, eloquente e, com isso, denota uma qualidade “superior”, “excelente”. No entanto, como define o *Oxford English Dictionary*, o adjetivo também é utilizado de maneira informal, sobretudo nos Estados Unidos, para falar de alguém que, por mais que apresente essa eloquência e persuasão, não inspira, necessariamente, uma confiança. Logo, é possível denotar na

palavra uma espécie de “malandragem”, que engana ou confunde de forma astuta. Dessa maneira, o adjetivo tem um sentido duplo, ou seja, fala de uma qualidade que é, de certo modo, duvidosa. Tendo em vista essas definições de “*slick*”, também é importante notarmos que o autor se utilizou de uma rima na alcunha do personagem, pois tanto o seu nome “Mickey”, quanto “Slick”, terminam com um som parecido. Logo, há um ritmo, que seria perdido caso optássemos por traduzir o adjetivo “*slick*” de uma forma mais literal. Poderíamos também usar a própria palavra “malandro”, o que manteria, de certo modo, a cadência verificada na alcunha original, ficando “Mickey Malandro”. Contudo, essa solução transportaria a rima, de forma assonante, para o começo das palavras, assim, acarretaria, em nosso entendimento, em uma perda parcial da rima original. Desse modo, optamos em traduzir a frase e a alcunha que ela apresenta por:

“My name’s Mickey the Slick, see!”

“Meu nome é Mickey Trambique.”

Outra alcunha observada no texto se dá dessa vez a partir do discurso direto de outro personagem, cujo nome não conhecemos e, que, ao discutir com outros personagens a declaração de guerra por parte dos Estados Unidos, que entravam, efetivamente, naquele momento, na Segunda Guerra Mundial, o personagem demonstra seu desejo efusivo de ir lutar contra os japoneses. Vejamos o exemplo verificado no seguinte diálogo:

“Ah wants a crack at that Horehouse Heato mah own se’f!”

Além de exemplos de variação linguística (contração de “*self*” para “*se’f*”, conjugação verbal agramatical em “*Ah wants*”) e dos dialetos visuais (“*Ah*” para “*I*”, “*mah*” para “*my*”), discutidos no capítulo anterior deste presente trabalho, temos a alcunha “*Horehouse Heato*”, usada para denominar, de forma depreciativa, o Imperador Hirohito, líder japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Examinando a alcunha de forma mais esmiuçada, percebemos que o jogo de palavras utilizado parte da troca do nome Hirohito, e da palavra “*Emperor*” (“imperador”), que se transforma em “*Horehouse*”, ou “*whorehouse*”, um bordel ou prostíbulo. Enquanto “*Heato*” está ligada à palavra “*heat*”, “calor”. A partir de nossa pesquisa, foi possível verificar que esta alcunha foi, de fato, utilizada naquele período histórico, de modo que não foi criada pelo autor para denominar e depreciar o estadista. Contudo, não foi possível evidenciar o

mesmo no português. Com isso, optamos por traduzir a alcunha de forma livre que, no nosso entendimento, manteve o sentido pejorativo do original e introduziu a nossa subjetividade à tradução:

“Ah wants a crack at that Horehouse Heato mah own se’f!”

“Queria mesmo era a chance de ter o imperador Hirolixo”

Com isso, feitas as análises de alguns dos trechos, bem como as problematizações e soluções que puderam ser apresentadas e devidamente discutidas, podemos concluir o capítulo afirmando que estamos diante de uma obra que comporta muitos componentes linguísticos e literários que são bastante peculiares e possui um cunho político-social latente, na medida em que narra momentos históricos e fala de pessoas que, por estarem destituídas e marginalizadas, são desumanizadas pelo restante da sociedade. Diante dessa configuração da obra, foi de suma importância, de um ponto de vista teórico, tradutológico e, essencialmente, prático, que as noções apresentadas pelos teóricos Émile Benveniste e Henri Meschonnic fossem não apenas introduzidas a este presente estudo, mas que elas permeassem a nossa compreensão da obra e da tradução do capítulo como um todo. De modo que foi pela atividade tradutória que nos foi possível perceber que há uma poética intrínseca à literatura e à obra artística de Woody Guthrie, que, a partir das variedades linguísticas, das metáforas e de uma oralidade e de um ritmo extremamente presentes, é capaz de exercer o seu papel crítico e histórico e, com isso, apresentar as subjetividades, as historicidades da própria linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de encerramos nossa pesquisa, que fez referência aos aspectos linguísticos, literários e tradutórios observados tanto a partir da obra literária *Bound for Glory*, quanto dos desdobramentos teóricos decorrentes da sua subsequente tradução e análise, que permitiram verificar uma relação com algumas das noções apresentadas nos trabalhos dos franceses Émile Benveniste e Henri Meschonnic com a obra em questão, é necessário ainda fazermos algumas considerações finais.

Em primeiro lugar, cotejando a nossa análise tradutológica dos trechos do Capítulo XIX com a crítica de Meschonnic aos métodos utilizados pela estilística comparada e aos problemas da dimensão hermenêutica quando atribuída à tradução, desejamos ressaltar o esforço realizado no processo tradutório para não limitar a tradução à comparação pura e simples com o original, a fim de escapar a uma metodologia inflexível ou a uma sistematização mecânica. Nosso maior empenho no trabalho de tradução não foi o de buscar equivalências, mas, sim, o de tentar garantir que um sentido implícito, poético e rítmico fosse minimamente transplantado do original para a tradução. Dessa maneira, procuramos colocar a transferência do discurso e do sujeito da obra *acima* da noção básica de transferência entre duas línguas para, com isso, afastar-nos de uma perspectiva engessada que acabasse por negligenciar a própria literatura.

Diante disso, há sempre um desafio para o tradutor frente ao texto a ser traduzido, pois, se por um lado é indispensável entender a poética através do próprio ato tradutório, pois é ela que exerce o papel crítico para que não se apague o discurso, por outro lado, é também inevitável o caráter hermenêutico e comparativo entre a tradução e o original, pois, como afirma Bastos (2010), para o próprio Meschonnic, há um aspecto hermenêutico que é, de certo modo, inseparável do ato tradutório:

Meschonnic lembra que, obviamente, há uma dimensão hermenêutica inerente a toda tradução, mas que fazer simplesmente uma hermenêutica da tradução é permanecer no dualismo que desassocia significantes de significados, porque o texto é colocado na compreensão, no intérprete, no “querer dizer” fenomenológico (p.72). Ocorreria aqui uma dupla hegemonia: do sentido e do intérprete. E se traduzir é da ordem do sentido, se permanecemos “dentro do um-dois, um-dois do signo (a forma, o sentido)” (p.195, tradução nossa), a poesia se torna mesmo o intraduzível, o inalcançável, não se pode ouvir a sua voz (BASTOS, 2010, p. 30).

Sendo assim, tal dimensão hermenêutica não pode levar o tradutor a adotar necessariamente uma postura indiferente ou a permanecer no dualismo, seja na leitura, seja na produção de textos ou traduções, pois a poética “supõe a implicação recíproca dos problemas da literatura, da língua e da sociedade (FERREIRA, 2012, p. 102).

Em segundo lugar, por estarmos diante uma obra e de uma escrita que exhibe um arcabouço tão fértil, principalmente dos pontos de vista literários, tradutórios e críticos, reconhecemos, ao final desta pesquisa, que muitos outros desdobramentos poderiam ser explorados a partir da análise e da tradução da obra em questão. De modo que, se o escopo fosse estritamente literário, poderíamos abordar o fato da obra ser, simultaneamente, autobiográfica e ficcional, o que representa um desafio ao estatuto do romance. Poderíamos também propor uma análise histórica da obra e situá-la num contexto literário mais amplo, na medida em que se poderia criar paralelos com outros autores, como Walt Whitman, Jack London e John Steinbeck, ou, ainda, relacionar a obra com a literatura marginal da geração *beat* do início dos anos 50. Seria possível também, partindo de uma análise crítica, apresentar a produção musical e literária de Woody Guthrie de um ponto de vista sociopolítico, considerando-se a hipótese de que as crises econômicas são uma espécie de catalisador cultural. Além dessas possibilidades, ainda seria interessante e possível, no contexto de uma análise predominantemente tradutória, dispor várias traduções diferentes, como as feitas para o espanhol, e propor uma análise comparativa entre elas e a realizada neste trabalho. Todas essas são alternativas que a obra apresenta, na sua própria forma de ser e no contexto de sua produção, e que permanecem como caminhos para novas pesquisas.

Por fim, destacamos que todas as questões exibidas e discutidas neste trabalho, sobretudo, as relativas às variedades linguísticas e ortográficas encontradas no texto, que apresentaram dificuldades maiores à tradução, atestam que a tradução da obra *Bound for Glory* é viável, ainda que toda e qualquer tradução infira e implique uma certa impossibilidade, dando razão ao fato de que este seja um ponto bastante discutido dentro da teoria da tradução. Portanto, no que se refere à obra em questão, podemos concluir que encontramos o caminho buscado no início desta pesquisa, pois uma atividade de tradução mais atenta ao sentido, ao sujeito do discurso e a sua historicidade, possivelmente terá mais êxito, no que diz respeito a deixar falar a voz poética do texto, que outra, cuja equivalência, fidelidade e transparência sejam o único “ponto de chegada”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, B. *Um corpo a corpo com a poesia*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, PUC-Rio, 2010.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. São Paulo: Pontes, 1988.
- BRETT, D. *Eye dialect: Translating the untranslatable*. Sássari: Annali della facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari 6, 2009.
- FADIMAN, C. *Books: Minstrel Boy*. Estados Unidos: The New Yorker, 1943.
- FERREIRA, A. *Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic*. Brasília: Traduzires v.1, 2012.
- GLASNER, D.; COOLEY, T. *Business Cycles and Depressions: An Encyclopedia*. Londres: Taylor & Francis, 1997.
- GREENWAY, J. *American Folk-Songs of Protest*. Estados Unidos: Univ. of Pennsylvania Press, 1953.
- GUTHRIE, W. *Bound for Glory: The Hard-Driving, Truth-Telling Autobiography of America's Great Poet-Folk Singer*. Estados Unidos: Plume Books, 1983.
- KEMPTON, M. *The Curse of the Guthries*. Nova Iorque: New York Review of Books, 1981.
- KRAPP, G. *The English Language in America*, Vol. I. Estados Unidos: Century, 1925.
- LANZA, C. *Retranslation and Counterculture in Post-Francoist and Modern-day Spain: Woody Guthrie's Bound for Glory in Star Books (1977) and Global Rhythm Press (2009)*, Valência: Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XX, 2015.
- LONDON, J. *A estrada*. Tradução: Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, H. *Linguagem ritmo e vida*. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.
- MESCHONNIC, H. *Traduzir: Escrever ou Descrever*. Tradução: Claudia Borges de Faveri e Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Scientia Traductionis, PGET-UFSC, 2010.
- MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICONE, M. *Eye dialect and pronunciation respelling in the USA In: The Routledge Handbook of the English Writing System*. Nova Iorque: Routledge, 2016.

REIS, M.; FERREIRA, A. *Verbetes Oral, Oralidade e Discurso*. Londrina: Signum n. 15/2, 2012.

ANEXO

TRADUÇÃO

<p><i>Bound for Glory</i> – GUTHRIE, Woody; 1983, Plume Books</p> <p>Chapter XIX</p> <p><i>Train Bound For Glory</i></p>	<p><i>Bound for Glory</i> – GUTHRIE, Woody; 1983, Plume Books</p> <p>Capítulo XIX</p> <p><i>Um trem rumo à glória</i></p>
<p>The wind howled all around me. Rain blistered my skin. Beating down against the iron roof of the car, the sheets of rain sounded like some kind of a high-pressure fire hose trying to drill holes. The night was as pitch black as a night can get, and it was only when the bolts of lightning knocked holes in the clouds that you could see the square shape of the train rumbling along in the thunder.</p>	<p>O vento uivava ao meu redor. A chuva fustigava minha pele. As cortinas d'água soavam como uma espécie de mangueira de incêndio de alta pressão tentando, com violentos golpes, abrir buracos na cobertura de ferro do vagão. O breu era como um abismo, e somente quando os raios perfuravam as nuvens se podia ver a forma quadrangular do trem vibrando junto com o trovão.</p>
<p>“Jeez!” the kid was laying up as close to me as he could get, talking with his face the other way, “I think she’s slowin’ up.”</p>	<p>“Virge!”, disse o menino que, encostado bem próximo de mim, falava com o rosto virado para o lado oposto, “acho que estamos parando.”</p>
<p>“I’m ready to stop any old time,” I was laying on my side with my left arm around his belly. “I’d like to git cleaned up ‘fore I git to Chicago.”</p>	<p>“Estou pronto pra descer a qualquer hora”, disse eu deitado de lado, com o braço esquerdo ao redor de sua barriga, “Queria me lavá antes de chegar em Chicago.”</p>
<p>I listened in the dark and heard somebody yelling, “Hey, you guys! Been asleep?”</p>	<p>Alerta, no escuro, escutei alguém gritando, “Ei, rapazes! Tão dormindo?”</p>
<p>“That you, John?” I yelled back at my Negro riding pardner.</p>	<p>“John, é você?” Berrei de volta ao meu parceiro de viagem negro.</p>

“Dis is me, all right! Been asleep?”	“Sô eu mesm’, sim! Tavam dormindo?”
“I been about half knocked out!”	“Fui praticamente a nocaute!”
“Me, too!” I heard the older kid yell out.	“Eu também!”, escutei o rapaz mais velho gritar.
“Youse boids is softies!” the kid I was holding grunted.	“Cês são mole demais!”, grunhiu o menino que eu segurava.
“How’s yo’ music box?”	“Cumé qui’tá sua caixa de música?”
“Still wrapped up in them shirts! I’m ‘fraid ta even think about it!”	“Ainda tá lá embrulhada nas camisa! Medo até di pensar!”
“She’s clackin’ ‘er gait! We’ll be stoppin’ heah in a few minnits!”	“Tá diminuinitmo dela! Vamo para’qui em poucos minutu!”
“Hope so! Is this purty close to Chicago?” I was yelling loud as I could.	“Assim espero! Será que é pertim de Chicago?”, eu esgoelava o mais alto que podia.
The little kid put in, “Naaa. Dis ain’t ennywheres near Chucago. Dis is Freeport. Tink.”	“Naaada. Nem de longe que aqui é perto de Chucago. Aqui é Freeport. Acho.
“Illinois?” I asked him.	“Illinois?”, perguntei.
“Yaaa. Illinoy.”	“Issooo... Illinoy.”
“Son, is yore face got as much dirt an’ cinders an’ coal dust on it as mine’s got?”	“Filho, teu rosto tá tão sujo de pó de carvão e cinzas quanto o meu?”
“How can I tell? I cain’t even see yer mug. Too dark.”	“Como posso saber? Nem consigo ver essa sua fuça. Escuro demais.”

“I’d give a dollar fer a good smoke.”	“Daria um dólar por um bom fumo.”
“Come ta Chi, I’ll git youse a smoke from me brudder.”	“Vamos pra Chi que eu dou procês o fumo do meu irmão.”
“Wonder if them guys got finished with their fightin’ inside th’ car?”	“Me pergunto se o povo parou de brigar dentro do vagão.”
“Shucks, man! Dey might of done et each othah up!” John slapped his hand against the back of the kid he was holding.	“É o que, homem! Eles deve ter se cumido vivo!”, disse John batendo a mão nas costas do menino que segurava.
“I benna listinin’ to ‘em down through da rooof.”	“Passei a noite toda escutando de cima do teiado.”
“Sho’ ‘nuff? What’re they doin’?”	“Certeza? O que eles tavam fazeno?”
“Banged aroun’ a long time. Cuss’n. Been kinda quiet last few miles.”	“Ficaram fazendo barulho por um bom tempo. Xingano. Deram uma calmada nas últimas milhas.”
“Sho’ been still! Man, I bet dey jes’ natchilly cut one ‘nothah ta pieces!”	“Sem dúvida que tá quieto! Homem, aposto que eles decerto fizeram picadinho um do outro tudo!”
“I’m jest wonderin’ how many we’re gonna find that-away when this dam train stops. These is good guys. Just outta work. You know how a feller is.”	“Tô só imaginano quantos a gente vai achar pro lado de lá quando esse diabo de trem parar. São boa gente. Só que tão desempregado. Você sabe como o povo é.”

<p>John oozed along on his belly from the end of the car where he had been riding with his head to the wind. I felt him lay down at my side and hold his arm across my ribs to hang onto a plank in the boardwalk. “Seems like dis heah rain jus’ holds alla dis train smoke right down on toppa th’ train, don’ it? I seen ‘em befo’. Take a buncha th’ bes’ workin’ fellas in th’ worl’. Let ‘em jus’ git down an’ out. No kinda steady job. Jus’ makes ya mean’s all hell.”</p>	<p>John se arrastou de barriga vindo do fim da cobertura do vagão onde passara a viagem com a cabeça ao vento. Senti que se sentava ao meu lado, e atravessando seu braço próximo às minhas costelas, segurou-se em uma prancha da passarela. “Essa chuva aqui parece que só serve pra segurá’ssa fumaça toda do trem aqui em cima da gente, né? Já vi outras vezi. Acaba com os melhô trabalhador do mundo. Deixa eles na sarjeta. Sem nenhum emprego firme. Só te deixa mais ruim que o diabo.”</p>
<p>“Me ol’ man wuz datta way.” I could hear the oldest kid talking while he crawled up and laid down alongside of the little one. “He was okay, okay. Man gits outta woik, tho’, goes off on a Goddam blink. Wuz two diff’rent fellas. I go upstate now an’ visit me maw when he ain’t around. Slugged me ‘bout a month ago. Ain’t seen ‘em since.” His voice sounded slow and dry in the banging and the rain.</p>	<p>“Meu véio era assim todinho.” Eu podia ouvir o rapaz mais velho falando enquanto rastejava sob o vagão, se encostando ao lado do menor. “Tava tudo em ordem, aí o sujeito fica sem trabaio e se estraga num maldito piscar de olhos. Era dois sujeito diferente. Agora vou pro norte pra visitar mamãe quando ele não tá por lá. Me deu uma surra um mês atrás mais ou menos. Não vejo desde então.” Sua voz soava lenta e seca junta do chacoalhar do trem e da chuva.</p>
<p>“None a ya mushy talk.”</p>	<p>“Chega desse papo mole.”</p>
<p>“By gosh, little squirt, ya know, I believe that you talk tougher than that whole boxcar fulla railroad rounders.”</p>	<p>“Credo, moleque, sabe, acho que você fala mais grosso que todo esse vagão cheio de vagabundos das estradas de ferro.”</p>
<p>“Sho’ do.”</p>	<p>“Pó ter certeza.”</p>
<p>“I say what I t’ink, see!”</p>	<p>“Eu falo o que eu penso, viu!”</p>
<p>“Okay. Whatta yez men a-gonna do? Dere’s de air brakes!”</p>	<p>“Tá certo. O que esses cara vão fazer agora? Aí vem os freios de ar!”</p>

<p>I lifted my head up and looked over the top of my guitar. I saw the crazy red glares from neon lights cutting against the clouds. Bushes and hedges whizzing past with nice warm smears of electric lights from the windows of houses. Spotlights and headlights from other locomotives shot around in the rain. Chug holes and vacant lots standing full of water shined like new money when the lightning cracked. I tried to keep the buckets of water wiped out of my face long enough to see. “Edge of some town”.</p>	<p>Levantei minha cabeça e olhei por cima do meu violão. Vi os estranhos clarões avermelhados dos néons abrirem as nuvens. Arbustos e sebes zumbiam velozmente por entre as manchas de luz elétrica que emanavam calorosa e afavelmente das casas. Faróis e holofotes de outras locomotivas disparavam através da chuva. Poças e lotes vazios cheios d’água reluziam como dinheiro novo com o estalar dos relâmpagos. Tentava manter os baldes d’água longe do meu rosto por tempo suficiente para poder ver. “Parecem ser os limites de alguma cidade”.</p>
<p>“Freeport. Ain’t I done told yez oncet?” The runty kid snorted rain out of his nose poking his head over the guitar. “I put da bum on alla dese happy homes. Freeport.”</p>	<p>“É Freeport. Eu já não falei procês?”, disse o menino franzino, assoando a chuva do nariz e enfiando a cabeça por cima do violão. “Já mendiguei nesses bendito lugar tudo. É Freeport, sim.”</p>
<p>All four of us got up on our hands and knees and listened to the screaming and jamming of the brakes against the wheels. A red-hot switch engine pounded past us. Heat flew from the fire box and every single one of us set down and held our hands out to warm a little. The rain was falling harder. Our car was wobbling along like a crippled elephant. Red and green switch lights looked like melted globs of Christmas candy. A purplish white glare was coming from a danger flare stabbed into a cross tie across the yards to the right. To the left there I could make out a lonesome dull red electric light blinking out through the windows of a burger joint. Headlights from fast cars danced along the highway past the chili places. Our train slowed down to a slow crawl, on both sides nothing but dirty strings of every crazy kind of a railroad car.</p>	<p>Apoiamos, os quatro, em nossas mãos e joelhos e escutamos os estrondos e ruídos dos freios rangendo nas rodas do trem. Uma locomotiva manobreira incandescente passou violentamente por nós. Sua caixa de fogo emanou algum calor e cada um de nós estendeu as mãos para aquecê-las um pouco. A chuva caía ainda mais pesada. Nosso vagão titubeava ao longo dos trilhos como um elefante manco. Luzes vermelhas e verdes lembravam guloseimas natalinas derretidas. Um clarão branco e púrpura vinha de um sinalizador de fumaça cravado em um dormente no pátio de manobras à direita. Mais à esquerda pude avistar uma luz elétrica vermelha, fraca e solitária, piscando nas janelas de uma espelunca onde se vendia hambúrguer. Faróis de carros velozes dançavam ao longo da rodovia em frente a pequenos restaurantes que serviam chili. Nosso trem reduziu de marcha, a ponto de quase rastejar, e, dos dois lados, nada além de vagões sujos de todas as espécies.</p>

<p>“Alla dem bright lites up ahead, dat’s de highway crossin’, Bull hangout.” The little kid was poking me and pointing.</p>	<p>“Essas luz brilhante tudo lá na frente, é o cruzamento com a pista, lugar favorito dos tiras”, disse o menino mais novo me cutucando e apontando.</p>
<p>“Shore ‘nuf? This a tough town?”</p>	<p>“Certeza? Pegam pesado aqui?”</p>
<p>“Worse’n dat.”</p>	<p>“Pior qui’sso.”</p>
<p>“Hay, dere, Pee Wee. You’n me’d betta unload.” The tall kid kept down on his belly and crawled over the end of the roof. “We left our packs in this open machinery car,” he explained to me.</p>	<p>“Ou, pirralho. É bom nós descer”, disse o rapaz mais alto, que, ainda de barriga para baixo, engatinhou até o fim da cobertura do vagão. “Deixamos nossas coisas lá naquele vagão aberto cheio de peças”, me explicou.</p>
<p>“Wid ya.” The little kid slipped along and followed him down the ladder.</p>	<p>“Tô contigo, vamo lá.”, respondeu o menor, deslizando e seguindo-o escada abaixo.</p>
<p>I eased along on my hands and knees and looked over the end of the roof between the two cars. “Take it easy.” I was holding my breath and watching them slip down the slick ladder. The rain and the clouds made it so dark I couldn’t see the ground below him. “Watch out fer them wheels, big shot! All right?”</p>	<p>Me apoiei em minhas mãos e joelhos e olhei por cima da borda da cobertura entre os dois vagões. “Vão devagar.” Prendia minha respiração enquanto observava os dois descerem a escada escorregadia. O céu nublado e a chuva deixavam tudo tão escuro que eu mal podia ver o chão sob o menor. “Cuidado co’as rodas, campeão! Tudo certo?”</p>
<p>“Made ‘er!” I heard him tell me. Then I saw his head and shoulders drop down into the end of the carload of machinery. Just then a bright streak of light shot up along the car. Both kids kept ducked down out of sight, but a man trotted along on the cinders and kept his flashlight beamed on them.</p>	<p>“Pronto!”, ouvi-o responder, e então vi sua cabeça e ombros caírem dentro do carregamento de peças. Logo em seguida um feixe brilhante iluminou a lateral do vagão. Os dois meninos continuaram abaixados no vagão, fora do campo de visão, porém, através das cinzas, veio trotando um homem com uma lanterna apontada diretamente a eles.</p>

<p>“Hey! Hey!” I heard him belling out. He mounted the steps of the low car and shot his light over the edge. “Stand up! Stand up there, you! Well! I be Goddamed! Where do you senators think you’re going?”</p>	<p>“Ei! Ei!”, ouvi-o rugir. Subiu os degraus do vagão aberto e apontando a luz da lanterna na borda, disse: “Levantem! Ei você, pode levantando! Malditos sejam! Onde os senhores pensam que vão?”</p>
<p>The pair of kids’ heads raised up between the machinery and the end of the car. Wet. Dirty with coal soot. Hats gone. Hair tangled. Sheets of rain pouring down on them in the bright glare of the cop’s light. They blinked and frowned and wiped their hands across their faces.</p>	<p>As cabeças dos dois meninos se ergueram entre as peças e o fim do vagão. Ambas molhadas, sujas de fuligem. Os chapéus desaparecidos. Os cabelos desgrehados. À luz ofuscante da lanterna do policial, viam-se as cortinas d’água caindo sobre eles. Os dois rapazes piscaram e, franzindo as testas, enxugaram os rostos com as mãos.</p>
<p>“Mornin’, Cap’n,” the little one saluted.</p>	<p>“Dia, capitão,” saudou o menino menor.</p>
<p>“Tryin’ ta git home,” the big one was slipping his canvas pack on his back.</p>	<p>“Só tentando voltar pra casa,” disse o maior, enquanto levava sua mochila de lona às costas.</p>
<p>The little one grinned up into the flashlight and said “Little rainy.”</p>	<p>O garoto menor deu um sorriso amarelo à luz da lanterna e disse: “Pouca chuva hoje, né?”</p>
<p>“That’s a dam dangerous place to ride! Don’t you know wet weather makes these loads skid? Beat it! Skat! Hit th’ ground!” He motioned with his light.</p>	<p>“Esse é um lugar danado de perigoso pra viajar! Vocês não sabem que o tempo úmido faz com que as cargas derrapem? Saiam logo daí! Piquem a mula! Podem ir descendo!”, disse o guarda sinalizando o caminho com a lanterna.</p>

<p>Both kids slipped over the wall of the car and I rolled across the roof to the right-hand side and waved my guitar over the side at them. “Hey, want yer shirts back?” I swung down the ladder where the cop couldn’t see me and hissed at the kids as they walked along beside our train. “Shirts? Shirts?”</p>	<p>Os dois meninos escorregaram pela lateral do vagão e eu rolei por cima do teto pelo lado direito, e acenei com o meu violão do lado em que eles estavam: “Ei, não querem suas camisa de volta?” Pendurei-me na escada do lado em que o guarda não conseguia me ver e sussurrei aos rapazes que andavam próximos ao nosso vagão. “Camisas? Camisas?”</p>
<p>Both kids pulled up their britches, laughed a little, and said, “Naaa!”</p>	<p>As duas crianças suspenderam as calças curtas e rindo um pouco disseram: “Naaada!”</p>
<p>I swung there on the ladder for a bit watching the little fellers just sort of fade out. Rain. Smoke. All kinds of clouds. Night just darker than hell. I felt a little funny, I guess. Then they was gone. I pulled myself back up on top of the car and said, “Well, John, there goes our ridin’ pardners.”</p>	<p>Fiquei um tempo ainda pendurado na escada vendo os dois pequenos companheiros adentrarem lentamente no breu. Chuva. Fumaça. Todos os tipos de nuvem. A noite mais escura que o inferno. Creio que me senti um pouco estranho naquele momento. E então lá foram eles. Retornei de volta ao topo do vagão e disse: “É, John, lá vão nossos parceiros de viagem.”</p>
<p>“Sho’ gone, all right. You still got dem shirts wrapped ‘round yo’ music box! Keep it dry?”</p>	<p>“De certo, se foram mesmo. Você ainda tá co’as camisa deles embrulhando sua caixa de música! Tá seca?”</p>
<p>“Naw.” I patted my guitar on the sides. “Couldn’t be wetter. They wanted to give ‘em to me, so I just took ‘em.”</p>	<p>“Nada.” Bati levemente nas laterais do meu violão. “Não poderia estar mais molhada. Eles queriam me dar as camisas, então acabei aceitando.”</p>
<p>“Little tramps some day.”</p>	<p>“Um dia serão vagabundos mesm’.”</p>
<p>“Well, one thing they gotta teach soldiers is how ta tramp.”</p>	<p>“Bom, se tem algo que eles deveriam ensinar aos soldados é como ser vagabundo.”</p>

<p>“I sho’ wish’t I could fine me a good fast job of truck drivin’. I’d sho’ as hell quit dis trampin’.”</p>	<p>Eu quiri’acha logo um bom serviço dirigino caminhão. De certo que já teria largado esse diabo de andança há tempos.”</p>
<p>“Quiet! Duck down!”</p>	<p>“Quieto! Abaixa!”</p>
<p>As we oozed across the highway, a high-power spotlight shot its beams from a black sedan under a street light. The train pulled clear of the highway and then stopped. The sedan rolled up at the side of our car, a low siren sounded like a mean tomcat under a barrel. About a dozen harness cops wheeled the boxcar door wide open. Flashlights played around over the sixty-six men while three or four of the patrol cops crawled in the door.</p>	<p>Ao passarmos pelo cruzamento com a rodovia, um holofote de alta potência, em um sedã preto, estacionado embaixo de um poste de luz, disparou seu feixe sob o nosso vagão. O trem, então, terminou de atravessar por completo a rodovia e parou. O sedã alcançou o nosso lado do vagão; uma sirene baixa e curta soou como um gato bravo dentro de um barril. Cerca de uma dúzia de policiais uniformizados abriram completamente a porta do vagão. Luzes de lanternas se precipitaram ao redor dos sessenta e seis homens dentro do vagão, enquanto três ou quatro tiras subiam à porta.</p>
<p>“Wake up!”</p>	<p>“Acordem!”</p>
<p>“Okay! Pile out.”</p>	<p>“Ok, ok! Pra fora.”</p>
<p>“Git movin’, you!”</p>	<p>“Ei, você! Vamos andando!”</p>
<p>“Yes, sir.”</p>	<p>“Sim, senhor.”</p>
<p>“One at a time!”</p>	<p>“Um de cada vez!”</p>
<p>“Who’re you? Where’s your draft card?”</p>	<p>“Quem é você? Onde está seu certificado de alistamento militar?”</p>
<p>“Whitaker’s my name. Blacksmith. Here’s my draft number.”</p>	<p>“Me chamo Whitaker. Sou ferreiro. Aqui está o número do meu certificado.”</p>

<p>“Next! Dam! What’s been going on in this car? Civil war? How come everybody all tied up? Wrapped up?”</p>	<p>“Próximo! Maldição! O que aconteceu nesse vagão, uma guerra civil? Por que estão todos estatelados e enfaixados?”</p>
<p>“Greenleaf is my name. Truck mechanic. Well, see, mister officer, we was havin’ a sort of a picnic an’ a dance in th’ car here. Th’ engineer hit his air brakes a little too quick. So quite a bunch of us got throwed down. Bumped our heads up against th’ walls. On th’ floor. Ah. Right here. My draft card. That’s it, ain’t it? I cain’t see with this rag over me eye.”</p>	<p>“Meu nome é Greenleaf. Sou mecânico de caminhão. Veja, seu policial, nós tava fazendo um tipo de piquenique e uma dança aqui no vagão. O maquinista apertou os freios de ar um pouco rápido demais. Aí muitos de nós foi jogado no chão. Batemos as cabeças nas parede, no chão. Ah. Aqui está. Meu certificado de alistamento. É isso, num é? Num cunsigo ver nada com esse trapo em cima do olho.”</p>
<p>“I don’t believe a word of it! Been some trouble in this car! What was it? Next! You!”</p>	<p>“Não acredito em uma palavra sequer! Teve alguma confusão nesse vagão. O que foi? Próximo! Venha, você!”</p>
<p>“Here’s my card. Dynamite man. Lebeque. I broke my fist all to pieces when I stumbled.”</p>	<p>“Aqui está meu certificado. Sou dinamitador. O nome é Lebeque. Quebrei meu punho em pedacinhos quando caí.”</p>
<p>“Draft card, bud! What is this? Car load of drunks? All of you smell like liquor!”</p>	<p>“Certificado militar, colega! O que é isso? Um vagão cheio de bêbados? Vocês todos estão fedendo à bebida!”</p>
<p>“Picolla. There’s my number. Oil field driller. Somebody poured a bottle of wine down my back while I was asleep!”</p>	<p>“Meu nome é Picolla. Aqui, o meu número. Sou perfurador de poço de petróleo. Alguém derramou uma garrafa de vinho nas minhas costas enquanto dormia!”</p>
<p>“Asleep. Yeah! I see they left the chipped glass all over your shirt collar, too! Draft cards, men! Move faster!”</p>	<p>“Dormindo... Sei! Também notei que eles deixaram os cacos de vidros todos no seu colarinho!”</p>

<p>“My name’s Mickey the Slick, see! I won’t lie to yez! I’m a gambler. Da best. I wear good clothes an’ I spent good money! I was lookin’ all right, new suit, an’ ever’ting. Den sombody popped me with a quart wine bottle. Cracked my head. Ruint my suit! Here’s my number, officer!”</p>	<p>“Veja, meu nome é Mickey Trambique. E nem vou mentir procês. Sou apostador. Melhor não há. Eu visto boas roupas e gasto um bom dinheiro! Tava na beca, terno novo e tudo mais. Aí alguém rebentou uma garrafa de um quarto de vinho em mim. Rachou minha cabeça. Cabou com meu terno! Aqui o meu número, policial!”</p>
<p>“Whoever cracked this man, I wish to congratulate him! Move on! Fall out the door, there! Line up over there by that patrol car with the rest of them!”</p>	<p>“Eu gostaria de parabenizar quem quer seja que rachou a cabeça desse indivíduo! Vamos andando! Desça do vagão! Entre na fila ali perto do carro de patrulha com o resto!”</p>
<p>“Tommy Bear. Quarter-breed Indian. Mechanic.”</p>	<p>“Tommy Bear. Um quarto índio. Mecânico.”</p>
<p>“Hey, Cap! Some of these birds are all beat up! Trouble of some kind! Every single one of them has got a busted ear, or a black eye, or a broken fist, or their clothes ripped dam near off! Been a hell of a fight in this car! About fifty of them!”</p>	<p>“Capitão! Alguns desses sujeitos estão totalmente surrados! Algum tipo de confusão! Cada um deles está ou com uma orelha machucada, ou com um olho roxo, ou com o punho quebrado, ou com as roupas praticamente todas rasgadas! Teve uma briga dos infernos dentro desse vagão! Cerca de cinquenta deles!”</p>
<p>“Herd ‘em out! All in a bunch!” The captain stuck his head in the door. “Match ‘em out there under that street light! We’ll make ‘em talk! Any dead ones?”</p>	<p>“Agrupem eles aqui fora! Todos juntos!”, declarou o capitão enquanto metia a cabeça pela porta do vagão. “Coloquem eles embaixo daquele poste! Vamos fazer eles abrirem o bico! Algum morto aí dentro?”</p>
<p>“I don’t know!” The sarg shot his light around over the car. “I see a few that don’t seem to be able to get up.”</p>	<p>“Não sei!”, disse o sargento disparando sua lanterna no interior do vagão. “Vejo que alguns parecem não conseguir se levantar.”</p>
<p>“Load ‘em out! Git along, you guys! Walk! All of you! Right here under this light! Line ‘em up! Finding any dead ones back there?”</p>	<p>“Tirem eles daí! Vamos, pessoal! Andando! Todo mundo! Bem ali debaixo dessa luz. Façam uma fila! Achou algum morto aí atrás?”</p>

<p>“Three or four knocked out! Don’t think they’re dead! We’ll pull them out in this rain and wake them up! Load that one right out through the door. Shake him a little. He looks like he’s flickering. How is this one? His eyes are still batting a little around the edges. Stick his face up to the rain. Bring them other two, boys. Help them along. Shake them good. Looks like they might be salvaged. God, they really must have had a knockdown dragout! Hold them up a little.”</p>	<p>“Tem uns três ou quatro desacordados! Acho que estão vivos! Vamos botar eles na chuva para acordá-los! Carreguem aquele ali pra fora do vagão. Sacuda-o um pouco. Ele está piscando, parece que ele já tá voltando a si. Como está esse aqui? Seus olhos ainda estão tremendo um pouco nos cantos. Enfie a cara dele na chuva. Tragam esses outros dois, rapazes. Ajudem eles. Balancem eles bem. Parece que eles ainda têm salvação. Meu Deus, realmente deve ter tido uma briga e tanto aqui dentro! Segure-os por um momento.”</p>
<p>“This boid’s okay. Rain brought ‘im aroun’.”</p>	<p>“Tudo em ordem com esse elemento aqui. A chuva trouxe ele de volta.”</p>
<p>“March him on over yonder to where the captain is. What’s the matter with you dam fool men, anyway? Is this all you’ve got to do? Fight! Beat the hell out of each other! Why, dam me, I didn’t think any of you had that much spunk left in you! Why in the hell don’t you spend that much energy working? Walk along, there, stud horse! Walk! Here’s these four, Cap. That’s all of them.”</p>	<p>“Conduza-o lá até onde está o capitão. Malditos imbecis, qual é o problema de vocês, hein? Não tem outra coisa pra fazer além disso? Brigar! Espancando uns aos outros quase até a morte! Diacho, não achei que vocês ainda tinham essa garra toda dentro de vocês! Por que diabos vocês não usam essa energia toda trabalhando? Vamos, garanhão, andando! Andem! Aqui estão os quatro, capitão. São todos que achamos dentro do vagão.”</p>
<p>“They look like a bunch of dam corpses!” The captain looked the crowd over. Then he turned toward the boxcar and hollered, “Any more in there? Look for guns an’ knives around on th’ floor!”</p>	<p>“Eles parecem um monte de defuntos miseráveis!”, disse o capitão encarando o bando, e, virando novamente à entrada do vagão, gritou: “Mais alguém aí dentro? Procurem por armas e facas no assoalho!”</p>
<p>“Here’s a pair!” A big tough looker stood up on top of the car behind John and me. “Duckin’ outta sight, huh? Git movin’ down dat ladder! Now. Watcha got wrapped up dere, mister?”</p>	<p>“Tem mais dois aqui!”, gritou um grandalhão que havia subido no topo do vagão atrás de mim e John. “Se escondendo da gente, hein? Podem ir descendo a escada! Agora. Que é esse embrulho aí, senhor?”</p>
<p>“This thing?”</p>	<p>“Isso aqui?”</p>

“Dat ting. Corpse a some kind?”	“Iss’ mesm’. Algum defunto?”
“Guitar.”	“É um violão.”
“Aha. Yodel lay dee hoo stuff, eh?”	“Ah sim, coisa de tirolês, não é? Iodelei, iodelei, ihu!”
“My meal ticket.”	“Meu ganha pão.”
“Where you headin’, black boy?”	“E você, neguinho, tá indo pra onde?”
“Anywhere I c’n find some work.”	“Onde tiver trabalho.”
“Woik, eh? Where ‘bouts is yer shoit?”	“Trabaio, hein? E onde foi parar tua camisa?”
“On his guitar.”	“No violão dele.”
“Jeez! Christamighty. Do yez think more ‘bout dat music box den yer own back?”	“Senhô Jesus Cristo. Cêis ligam’ais pr’essa caixa d’música aí du’quipru lombo d’vocês?”
“Mah back c’n take it.”	“Meu lombo dá conta.”
“Drop down dere on de groun’. Now git movin’. Overe dere where yez see de whole gang ‘round dat street light.”	“Podem saltar daí, pro chão. Andem! Vão pra aquele poste ali onde tá o resto da gangue docês.”
I walked along, shaking the water out of my hair.	Fui caminhando enquanto sacudia a água do cabelo.
John said, “Sho’ some bad ol’ stormy night.”	“Noite de chuva do cão, sem dúvida”, disse John.

<p>“Here’s a pair I caught up on top of the car, capt’n.”</p>	<p>“Apanhei essa dupla aqui em cima do vagão, seu capitão.”</p>
<p>“You two line up. Where’s your shirt?”</p>	<p>“Entrem na fila. Onde estão suas camisas?”</p>
<p>“Ah done told him. Dis boy heah got it wrapped ‘round his music box. Rainin’.”</p>	<p>“Num falei? Esse sujeito aqui usou elas pra embruiá a caixa de música dele. Tá chovendo.”</p>
<p>“You tryin’ to tell me? It’s raining! Men! Did you know that? It’s raining! Any of you get wet?”</p>	<p>“Não me diga que está chovendo! Homens! Vocês sabiam disso? Está chovendo! Algum de vocês se molhou?”</p>
<p>The sarg was shooting his light in our faces and saying, “Wash some of the blood off of this bloody bunch. What was the trouble, fellows? Who started it all? Who beat up who? Out with it. Talk!”</p>	<p>Enquanto apontava sua lanterna para nossos rostos, o sargento gritou: “Limpem um pouco desse sangue, cambada. Qual foi a razão da briga, pessoal? Quem começou? Quem bateu em quem? Vamos, desembuchem!”</p>
<p>The last two officers trotted from the boxcar over to the gang. “Here’s their artillery,” one of them said. He dumped a double handful of knives and the necks of three wine bottles. “No guns.”</p>	<p>Os dois últimos policiais terminaram de inspecionar o do vagão e trotaram de volta ao amontoado de gente embaixo do poste. “Aqui está o arsenal deles”, disse um dos guardas. Despejaram um par de facas e os gargalos de três garrafas de vinho. “Arma nenhuma”.</p>
<p>“No guns?” The captain looked the knives over. “You could cut a man all to pieces with the neck of one of these broken bottles. How many drunks among them?”</p>	<p>“Nenhuma?” O capitão passou os olhos pelas facas e pelos pedaços de vidro. “É possível retalhar um homem inteiro com um desses gargalos quebrados. Quantos deles estão embriagados?”</p>
<p>“Smell and see.”</p>	<p>“É só sentir o fedor.”</p>

<p>“I don’t think you could tell by smelling, chief. Some bird broke a whole quart over another one’s head. Then two or three other jugs got broke over other’s heads. Everybody smells like liquor.”</p>	<p>“Capitão, não podemos dizer quantos deles estão embriagados pelo cheiro. Alguém quebrou uma garrafa de um quarto na cabeça de outro. Depois, outras duas ou três garrafas também foram quebradas. Todo mundo está fedendo a álcool.”</p>
<p>We passed by in double file, the cops guiding us, watching us. The sarg looked at one string of draft cards. The big chief looked at another string.</p>	<p>Fomos alinhados em fila dupla pelos policiais que nos observavam com atenção. O sargento verificava os certificados militares de uma fila, e o comandante, os da outra.</p>
<p>“You two boys. No draft card? It’s th’ jail if you haven’t got ‘em. Huh?” the chief said.</p>	<p>“Os dois rapazes aqui. Estão sem o certificado? Quem estiver sem vai direto pro xadrez, hein?”, declarou o capitão.</p>
<p>“Too young. Sixteen,” one boy said.</p>	<p>“Sou muito novo. Tenho dezesseis”, alegou um dos rapazes.</p>
<p>“Seventeen,” the next one nodded.</p>	<p>“Tenho dezessete,” o outro respondeu.</p>
<p>“All look okay, chief?”</p>	<p>“Tudo nos conformes aí, chefe?”</p>
<p>“You, there! What you got wrapped up there – a baby?” The chief asked me.</p>	<p>“Você aí! O que você tem embrulhado, um bebê?”, o chefe me perguntou.</p>
<p>“Guitar.”</p>	<p>“Violão.”</p>
<p>“Ohhh. Well. Why not take it out and plunk us offa ditty? Like this. Dum tee dum. Dum tee dum. Tra la la la la! Yodel layyy dee whooooo! Ha! Ha!” He flumped his coat sleeve and danced around.</p>	<p>“Ahhh. Bem. Por que você não pega ele e toca alguma cantiga pra gente? Assim, dum ti dum, dum ti dum. Tra la la la la! Iodelei iodelei ihu! Ha! Ha!”, disse enquanto abanava as mangas do casaco e ensaiava uma dança ao nosso redor.</p>
<p>“Too wet to play,” I told him.</p>	<p>“Muito molhado pra tocar”, respondi.</p>

<p>“What th’ hell do you bring it out in this stormy weather for, then?” he asked me.</p>	<p>“Então por que diabos você o trouxe nessa tempestade, hein?”, ele me perguntou.</p>
<p>“I didn’t order this stormy weather.”</p>	<p>“Eu não pedi essa tempestade.”</p>
<p>“What’s this all over you fellows?” the sarg asked us.</p>	<p>“O que é essa coisa no rosto de vocês?”, questionou o sargento.</p>
<p>“Cement dust,” John talked up by my elbow.</p>	<p>“Pó de cimento,” John levantou a voz próximo ao meu cotovelo.</p>
<p>“With all of this rain,” the chief asked us, “what’s gonna happen to all of you?”</p>	<p>“Com essa chuva toda”, o comandante indagou, “o que vai acontecer com todos vocês?”</p>
<p>I said, “Gonna turn inta statues. You can set us around in yer streets an’ parks, so rich ladies can see how purty we are.”</p>	<p>“Vamos virar estátua. Vocês podem pôr a gente nas ruas e parques de vocês, pras senhoras ricas verem as belezuras que somos.”</p>
<p>“No, men. I ain’t holdin’ you for nothin’.” The chief looked us over. “I could jail you if I wanted to. But I don’t know. Vag. Disturbing th’ peace. Fighting. Lots of things.”</p>	<p>“Não, homens. Não os estou detendo por nada.” O capitão nos olhou. “Poderia enquadrar vocês se assim quisesse. Vadiagem. Perturbação da paz. Brigas. Inúmeras coisas.”</p>
<p>“Riding the freights,” the sarg put in.</p>	<p>“Pegar carona nos trens de carga”, acrescentou o sargento.</p>
<p>“Or just bein’ here,” I said.</p>	<p>“Ou só por estar aqui”, eu disse.</p>
<p>“Tell you one thing, by God, I never did see such a dirty, messy, bloody, beat-up bunch of people in my whole life, and I’ve been a copper for twenty years. I could toss you men in the jug if I wanted to. I don’t know. You see, men....”</p>	<p>“Por Deus, só lhes digo uma coisa. Nunca vi gente mais suja, ensanguentada e surrada em toda minha vida, e sou policial há vinte anos. Poderia colocar todos vocês atrás das grades se desejasse. Não sei. Vejam, rapazes...”</p>

<p>A big eight-wheel driver locomotive pounded across the road, throwing steam a hundred feet on each side, easing along, ringing its bell, snorting and letting out a four-time toot on its whistle, and drowned out the chief's talking.</p>	<p>Uma enorme locomotiva de oito rodas surgiu, avassaladora, em uma das linhas da ferrovia, lançando vapor a mais de cem pés de cada lado, pouco a pouco, tocando seu sino, bufando e emitindo o som de quatro tempos de seu apito, abafando, assim, o discurso do capitão.</p>
<p>"Westbound," John was telling me over my shoulder, "She's sho' a daisy, ain't she?"</p>	<p>"Rumo ao oeste," John me dizia sobre meu ombro, "ela é mesm'uma belezura, num é?"</p>
<p>"Mighty purty," I told him.</p>	<p>"Uma uva," respondi.</p>
<p>An old gray-headed hobo trotted past us in the dark, swinging his bundle up onto his back, splashing through the mudholes and not even noticing the patrol men. He got a glimpse of all of us guys there under the light and yelled, "Plenty o' work! Buildin' ships! War's on! Goddam that thunder an' lightnin' to hell! Work, boys, work! I gotta letter right hyere!" He bogged on a few yards past us, waving a white sheet of paper in the dark.</p>	<p>Um velho vagabundo grisalho passou por nós na escuridão, balançando sua trouxa nas costas, pisando nas poças de lama, sem nem mesmo notar os policiais que nos cercavam. Vendo, de relance, todas aquelas pessoas debaixo do poste de luz, ele parou alguns metros adiante e, acenando no escuro com uma folha de papel em uma das mãos, gritou: "Trabalho à beça! Construindo navios! Estamos em guerra! Para o inferno esses malditos relâmpagos e trovões! Trabalhem, rapazes, trabalhem! Vejam essa carta que tenho aqui!"</p>
<p>"Work?" One guy broke and trotted in after the old man.</p>	<p>"Trabalho?", disse um, saindo da fila e em seguida indo atrás do velho.</p>
<p>"Job? Where 'bouts?" Another man swung his bundle under his arm and started off.</p>	<p>"Serviço? Onde?", perguntou outro homem, que, pondo sua trouxa debaixo do braço, também saiu andando.</p>
<p>"Letter?"</p>	<p>"Que carta?"</p>
<p>"Lemme see it!"</p>	<p>"Deixa eu ver!"</p>
<p>"Where'd he say?"</p>	<p>"Onde?"</p>

“Hey! Old man! Wait!”	“Ei, velho! Espera!”
“Don’t let dat stuff fool yez, men. ‘Tain’t nuttin’ but justa dam hobo, wid a dam sheeta paper!”	“Homens, não deixem esse tipo de coisa enganar ocês. É só mais um maldito vagabundo com uma mísera folha de papel qualquer na mão!”
“Seattle! Seattle!” I heard the old man holler back through the rain. “Work, worrrrrrk!”	“Seattle! Seattle!”, ouvi o velho berrar de volta através da chuva. “Trabalho, trabaaaaalho!”
“Crazy.”	“Maluco...”
“Yuh know, men, they ain’t no work out at Seattle. Hell’s bells, that’s more’n fifteen hundred miles west uv here!”	“Homens, vocês sabem que não tem trabalho lá em Seattle. Bolas! Seattle tá a mais de mil e quinhentas milhas a oeste daqui!”
“Out toward Japan!”	“Em direção ao Japão!”
“Th’ old had th’ letter right there in his hand!”	“O véio tava cuma carta bem na mão dele!”
“Reckin he’s right?”	“Acha que ele tá certo?”
Three more men tore loose through the dark.	Mais três homens se desgarram das filas adentrando a escuridão.
“I know them Seattle people. You cain’t beat ‘em. Mighty purty women. An’, by God, they don’t write letters, less they mean what they say!”	“Conheço o povo lá de Seattle. Não tem gente melhor que eles. As mulheres são uma beleza. E, por Deus, do jeito que são, eles não escreveriam uma carta, a não ser se eles realmente precisassem!”
“I slep’ under ever’ bridge in Seattle! That’s a workin’ town!”	“Já passei a noite debaixo de toda ponte em Seattle! Trabalham muito por lá!”

<p>“You men going entirely nuts?” a cop asked us.</p>	<p>“Vocês perderam a cabeça?”, um dos tiras nos perguntou.</p>
<p>“I want as close ta Japan as I kin git!” Another man drifted off in the dark.</p>	<p>“Quanto mais perto do Japão melhor!”, disparou outro homem de dentro do breu.</p>
<p>“Ah wants a crack at that Horehouse Heato mah own se’f!”</p>	<p>“Queria mesmo era a chance de ter o imperador Hirolixo na palma da minha mão e resolver isso logo de uma vez por todas!”</p>
<p>“Pahdon me, mistah poleese. Is dat train headin’ to’d wheah them Japs is fightin’?”</p>	<p>Licens’seu puliça, sabe me dizer sesse trem tá ino mesmo pr’onde os japa tá lutano?”</p>
<p>Men sloshed holes of water dry, and bogged off through the spray of wind and rain. Cops stood behind us in the street light, scratching and laughing. I snuffed my nose and squinched my eyes to keep the water from getting me.</p>	<p>Eram tantos homens caindo fora sob rajadas de vento e chuva, que até mesmo as poças d’água secaram com suas passadas. Os guardas permaneciam em pé atrás de nós debaixo da luz do poste, se coçando e rindo. Funguei o nariz e apertei meus olhos a fim de manter a chuva longe deles.</p>
<p>“Risin’ sun! Wahooo!”</p>	<p>“Sol nascente, lá vamos nós!”</p>
<p>“See ya latah, offisssahh!”</p>	<p>“Tchauzim, seu pulííça!”</p>
<p>“Rain on, little storm, rain on!”</p>	<p>“Caia, chuvinha, caia!”</p>

<p>More men charged after the moving rain. It creaked along, the wet enamel flicking the dim light from the telephone pole where the cops stood around. Big iron wheels groaning along on the shiny rails. Slick ladders. Slippery tin roofs, bucking first to one side, then the other, and the black shapes of the men sticking like waterbugs, sucking on like snails, swaying with the cars, everybody mumbling and talking and cracking jokes back at the storm.</p>	<p>Mais e mais homens avançavam ao encontro da chuva em movimento. A fraca lâmpada esmaltada no poste onde os policiais estavam piscava e rangia com o temporal. Enormes rodas de ferro gemiam em cima de trilhos reluzentes. Escadas traiçoeiras. Coberturas escorregadias de estanho, sacudindo primeiro para um lado, e depois para o outro, e as silhuetas de homens presos como baratas d'água, agarrados como caracóis, balançando junto com os vagões, todos murmurando, falando e fazendo piadas sobre a tempestade.</p>
<p>“Did Mr. A. Hitler say we was a nation of sissies?”</p>	<p>“E o senhor A. Hitler não disse que somos um país de maricas?”</p>
<p>Four more men sidled off down and caught onto a boxcar right beside me. Six more slushed along behind them. Eight swung up the ladder at their heels. Whole boxcars littered with men talking and going to fight.</p>	<p>Mais quatro homens escaparam timidamente pelos cantos, e agarraram-se num vagão que passava bem ao meu lado. Outros seis os seguiram de forma destrambelhada pelas poças. Oito escalaram as escadas próximas aos seus calcanhares. Eram vagões inteiros, cheios de homens conversando e prontos para lutar.</p>
<p>“Read that letter, old man! Yippee!”</p>	<p>“Leia a carta, coroa! Viva!”</p>
<p>Ten more come up the ladder. Twenty behind them.</p>	<p>Mais dez subiram a escada. Outros vinte seguem seus passos.</p>
<p>I told the cop next to me, “Those boys are shore gonna need some music! Let her rain!” And I shinnied up the iron ladder of the next car.</p>	<p>“Esses rapazes de certo que vão precisar de um pouco de música durante a viagem! Deixe a chuva cair!”, digo ao policial mais próximo, e subo agilmente a escada de ferro do próximo vagão.</p>
<p>I hunkered down on top of the car, with John setting right beside me.</p>	<p>Me acomodei no topo do vagão e, logo em seguida, John se ajeitou ao meu lado.</p>

Thunder! Let ‘er crack!” An older man was waving his arms like a monk praying on top of a mountain.	Um homem mais velho agitava seus braços no ar feito um monge rezando no topo de uma montanha. “Que estalem os trovões!”
“Ain’t you th’ dam guy I split in th’ mouth? I’m sorry, man!”	“Cê num é o diabo do cara que eu rachei os beíço? Homem, me desculpe!”
“You broke a wine bottle over my head? We won’ break de nex’ wine! By God, we’ll drink it! Yah!”	“Você que quebrou a garrafa de vinho na minha cabeça? Vê se não quebramos a próxima garrafa, hein! Por Deus, melhor a gente beber! Sim!”
Men rolled around and laughed. Rocked back and forth as the train picked up speed. Smoke rolled back down along the tops of the cars, blotting them almost out. I looked back at the dozen cops standing around under the street light.	Mais homens chegavam sorrindo. Balançando pra frente e pra trás à medida que o trem ganhava velocidade. Uma pluma de fumaça corria alta no topo dos vagões, a ponto de quase fazê-los desaparecer na bruma. Olhei de volta a dúzia de policiais em pé sob a luz do poste.
“Too bad we cain’t ride inside!” I was yelling around at the night riders. “Gonna git wetter’n holy hell!”	“Pena que a gente não pode viajar dentro do vagão!”, exclamei aos viajantes noturnos. “Vamos ficar mais encharcados que o próprio diabo!”
“Let ‘er ripple! What th’ hell d’ya want in a war, boy, a big soft ass cushion? Ha! Ha! Ha!”	“Deixa encharcar! O que cê tá esperando duma guerra, rapaz, almofadas grandes e macias? Ha! Ha! Ha!”
“Trot me out a ship needs a buildin’!”	“Que me tragam um navio para construir!”
“Whooofff!”	“Aaauuu!”
I was having a hard time standing up, blinking my eyes to try to get some cinders out. I looked around with my head ducked down into the wind and smoke.	Eu estava tendo dificuldades em me levantar e piscava constantemente a fim de tirar algumas das cinzas dos olhos. Olhei a minha volta, abaixado, com a cabeça imersa no vento e na fumaça.

And in that one blink of my one eye I got another look along the train. Men. A mixed-up bunch of blurred shadows and train smoke. Heard about work. Just heard about it.	E naquele único piscar de apenas um dos meus olhos, pude contemplar o trem mais uma vez. Homens. Um amontoado de sombras confusas e fumaça. Homens que ouviram falar em emprego. Ouviram falar, apenas.
“I’m da wattah boy!”	“Ei, lembra de mim? Sou o garoto da chuva.”
I looked down at my elbow.	Olhei para baixo na altura do meu cotovelo.
“How. How’n th’ hell come you two on this here train? I thought you was a long time gone!”	“Como? Que diabos vocês dois tão fazendo nesse trem aqui? Jurava que vocês já tinham ido embora há muito tempo.”
“Nawww. Nuttin’ like dat,” the little runt spit out into the rain. “Nuttin’ like dat.”	“Que naaada”, disse o menino mais novo cusindo na chuva. “Não mesmo.”
“This train’s a-goin’ ta Seattle! Fifteen hundred miles!”	“Esse trem tá indo pra Seattle! Mil e quinhentas milhas!”
“Yaaaa.”	“Isso aíí.”
John was riding at my feet, setting down with his bare back to the wind, talking. “Gonna be one mighty bad ol’ night, boys. Rainy.”	John viajava próximo aos meus pés, e sentado com as costas despidas ao vento disse: “Vai ser uma noite daquelas, pessoal. Chuvosa.”
“Yaaaa”	“Isso aíí.”
“Stormy.”	“Com tempestades.”
“So whattt?”	“E daííí?”

<p>“We’re goin’ out ta th’ West Coast ta build ships an’ stuff ta fight them Japs with, if this rain don’t wash us out before we get there!”</p>	<p>“Vamos pra Costa Oeste construir navios e coisas pra lutar contra aqueles japas. Isso se a gente não se afogar nessa chuva antes.”</p>
<p>“Wid ya. Wid ya.”</p>	<p>“Tô contigo. Tô contigo.”</p>
<p>“Hell! We’re fightin’ a war!”</p>	<p>“Cruzes! Estamos em guerra!”</p>
<p>“Cut de mushy stuff.”</p>	<p>“Larga de ser mole!”</p>
<p>I listened back along the train and my ears picked some low singing starting up. I strained in the storm to hear what the song was. The whoof-whoof of the big engine hitting her speed drowned the singing out for a minute, and the rattle and creaking of the cars smothered it under; but as I listened as close as I could, I heard the song coming my way and getting louder, and I joined with the rest of the men singing:</p>	<p>Abri meus ouvidos e captei uma cantoria baixa se iniciando ao longo dos vagões. Esforcei-me para entender qual era a canção em meio a toda a tempestade. Os barulhos do grande motor ganhando velocidade abafaram a cantoria por um minuto, e os chiados e chocalhos dos vagões confinaram ainda mais as vozes que começavam a cantar. Mas atentei meus ouvidos o máximo que pude e, escutando a canção vindo cada vez mais alta em minha direção, juntei-me ao restante do bando e cantei:</p>
<p>This train don’t carry no smoker, Lyn’ tongues or two-bit jokers; This train is bound for glory This train!</p>	<p>Esse trem não carrega nenhum fumante, Línguas de trapo ou reles tratantes; Este trem rumo à glória Este trem!</p>
<p>Wet wind curled in the drift of the train and cinders stung against my eyelids, and I held them closed and sung out at the top of my voice. Then I opened my eyes just a little slit, and a great big cloud of black engine smoke pushed down over the whole string of cars, like a blanket for the men through the storm.</p>	<p>Um vento úmido se enroscou no impulso do trem e a fuligem ferroava minhas pálpebras. Mantive os olhos cerrados e cantei a plenos pulmões. Foi, então, que entreabri levemente os olhos e uma grande e bela nuvem de fumaça escura da chaminé desceu sobre a procissão de vagões, feito uma manta para os homens atravessando a tempestade.</p>